DAS KUNSTWERK

THE WORK OF ART

L' OEUVRE D' ART

9|XIII

März 1960





Georges Braque, Helios, Farbgraphik

9 | XIII

BRAQUE NEBEN PICASSO

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 9/XIII

März 1960

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.

Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

IRMA LOOS

BRAQUE NEBEN PICASSO



Georges Braque

Es ist bereits Konvention geworden, Picasso als das Genie unseres Jahrhunderts im Bereich der bildenden Künste zu bezeichnen. Wird Braque erwähnt, so geschieht es zumeist in weitem Abstand. Daß beide gleichzeitig — ohne voneinander zu wissen — als Folge ihrer Auseinandersetzung mit dem Werk Cézannes das zu produzieren begannen, was die Kritik „bizarreries cubiques" nannte, dieser Schnittpunkt der so verschieden angelegten Bahnen beider, wird noch als gleichrangige Position gewertet. Danach hat sich die umfang- und einflußreichere, in unerwarteten Wendungen ablaufende Produktion Picassos eine Ausnahmestellung erobert, die sich nicht nur durch die sensationell überraschenden Phasen der Entwicklung, sondern ebenso durch die brutale Vitalität Picassos erklärt.

Den Begriff „Entwicklung" auf ihn anzuwenden, heißt zwar, Picasso selbst widersprechen, da er wiederholt betont hat: „Ich entwickle mich nicht, ich bin." Oder: „Wechsel bedeutet nicht Entwicklung. Wenn ein Künstler seine Ausdrucksform ändert, bedeutet das nur, daß er seine Art zu denken geändert hat." Zweifellos: Wechsel bedeutet nicht Entwicklung. Und wenn Picasso Entwicklung in der Figur eines Künstlers zwischen zwei sich gegenüber stehenden Spiegeln, die sein Spiegelbild unzählige Male wiederholen, dargestellt glaubt und zu bedenken gibt, daß es immer nur das gleiche Bild auf verschiedenen Ebenen sei, so ist man versucht anzunehmen, daß diese Vorstellung zu einem Mann gehören muß, für den das, was man gemeinhin Entwicklung nennt, nicht existiert. „Ich entwickle mich nicht — ich bin." Wenn wir diese Feststellung mit seinem Werk konfrontieren, wird aber offenbar, daß Entwicklung hier sehr wohl mit im Spiel ist, wenn sie auch nicht an ihm geschieht, sondern sich vielmehr durch ihn ereignet. Im Falle Braque hingegen findet das kontinuierliche Sich-zu-Bewegen auf das äußerste ihm Mögliche, seine Entwicklung also, in seinem Werk Ausdruck. Die Position, die Braque in der Geschichte der modernen Malerei einnimmt, wird präzis bezeichnet, wenn Wilhelm Uhde in „Von Bismarck bis Picasso" über diesen großen alten Mann der modernen Malerei schreibt: „Neben Picasso wurde mein zweites Kunsterlebnis, das nie eine Abschwächung erfuhr, Georges Braque... Von Anfang an war ich mir bewußt, daß hier die höchste Qualität im Sinne einer unsterblichen Tradition mit dem vollendeten Ausdruck des Zeitgefühls sich verband."

Wir sind gewohnt, dieses letztere im Hinblick auf Picassos Werk behauptet zu finden. Genau betrachtet, stimmt es aber eher in bezug auf Braque, während für Picasso besser zutreffen mag, was Leopold Zahn in seiner verdienstvollen Geschichte der modernen Kunst über ihn schreibt, daß Picasso der Maler sei, „in dessen Werk sich unser Jahrhundert am authentischsten ausgedrückt findet."

Leopold Zahn nennt die beiden großen Meister Antipoden, „gegensätzlich wie französisches und spanisches Wesen, wie Chardin und Goya, wie Lyrik und Dramatik, wie Weisheit und Magie." Und bei dieser Gegenüberstellung ‚Weisheit und Magie' sollte man nachdenkend verweilen, will man sich klar werden über den Grund der Zurücksetzung Braques in der allgemeinen Schätzung.

Magie —, Picasso, der große Zauberer, sich und seine Hervorbringungen immer wieder verwandelnd. Wie nannte er es selbst? „Wenn ein Künstler seine Ausdrucksform ändert, bedeu-

tet es, daß er sein *Denken* geändert hat." Sollte Picassos zum Dramatischen inklinierende Vitalität nicht ein trompe d'oeil verursachen, so daß Picasso, der Magier, eine Augentäuschung wäre, hervorgerufen durch zu nahe Sicht, da er mitten zwischen uns lebt? Denn das tut er, wahrhaftig; er malte Guernica und Korea, und die Spezialkleidung der Bediener unserer neuesten Tötungsmaschinen für Verteidigungszwecke verwandelt die Bekleideten in Figuren, die jenen Bildern Picassos entstiegen scheinen.

Von ihm selbst sind nun wiederholt Äußerungen aufgezeichnet, in denen er betont — oder betont sehen möchte? —, wie ganz Ausdruck seiner selbst, wie gefühlt seine Bilder seien. „Als wir den Kubismus erfanden, hatten wir keine Absichten, den Kubismus zu erfinden. Wir wollten nur ausdrücken, was in uns war." Oder: „Ich möchte ein Stadium erreichen, wo niemand mehr sagen kann, wie eines meiner Bilder entstanden ist. Weshalb ich das will? Ganz einfach: ich will, daß es nichts weiter als Gefühl ausstrahlt."

Unversehens fällt einem dabei Lessing ein, der das Fräulein von Barnhelm — oder die muntere Franziska? — sagen läßt, man spräche am meisten von dem, was man nicht hat. Denn überzeugender erscheint uns doch Picasso dort, wo er, der für sich selbst keine Entwicklung kennen will, Entwicklungen durchführt, wo er in zahlreichen Lösungsversuchen von einer realistischen Darstellung zu einer reinen Zeichensetzung gelangt und keineswegs den Gang dieses Experimentes verschweigt. Denn sein Vorgehen hat den Charakter eines Experimentes, auch wenn er behauptet: „Ich grüble und experimentiere nie." Wenn er selbst die Arbeit an einem Bild so beschreibt: „Im Augenblick, da ich ein Bild male, *denke* ich vielleicht an Weiß und setze Weiß hin. Aber ich kann nicht ewig so weiter arbeiten, daß ich nur an Weiß denke und es male. Farben, wie Formen folgen dem wechselnden Gefühl." Oder: „Die Farbe ist ein Werkzeug des *Messens* in einer Welt der Formen." Oder: „Wenn man ein Bild beginnt, macht man oft hübsche Entdeckungen. Vor denen muß man sich in acht nehmen. Man muß das Bild zerstören, es mehrere Male überarbeiten. Was schließlich dabei herauskommt, ist das Ergebnis *verworfener Funde*." Sollte damit der Vorgang des Experimentes nicht exakt umrissen sein? Setzen wir hinzu — da wir dem Begriff nicht jene abwertende Tönung zu geben wünschen, in der er dem Werk Picassos gegenüber bisweilen in Anspruch genommen wurde —: Nicht *er* experimentiert — was nur eine Art Tüftelei bedeuten würde und nie das Werk Picassos als Ergebnis gehabt haben könnte —, sagen wir: Es experimentiert, sobald er einen Stift, einen Pinsel, einen Schaber, eine Lithokreide zur Hand nimmt oder was immer sonst ihm als Handwerkszeug dient. Welches ES? Picasso selbst beschrieb es so: „Man hat eine Sonne mit tausend Strahlen im Leib ... Einzig deshalb ist Matisse Matisse. Er trägt diese Sonne im Leib, und nur deshalb geschieht von Zeit zu Zeit etwas." Womit — vorsichtshalber bleibe es nicht unerwähnt — ganz gewiß nicht das Symbol vergoldeten Scheinens für lyrisch gestimmte Gemüter gemeint ist, sondern das glühende Etwas aus dem Prozeß beständiger Kernspaltung oder Kernfusion. Und sollte es nicht dies sein, was in unserer Epoche, in der Naturwissenschaft und Technik triumphieren, worin allein Experimente und Denkvorgänge zu Ergebnissen führen, diesen großen Maler als denjenigen erscheinen läßt, „in dessen Werk sich unser Jahrhundert am authentischsten ausgedrückt findet"? Was aber bestimmt Uhde und jene, die sich seinem Urteil anschließen, zu der Feststellung, daß in der Malerei Georges Braques „der vollendete Ausdruck unseres Zeitgefühls" enthalten sei?

1914 schrieb Berdiajew in Moskau zu Bildern Picassos: „Die Welt ändert ihre Umrisse ... Picasso ist nicht der Prophet der neuen Schöpfung — er ist der Vollender der alten Welt."

Picasso, so konnte man lesen, habe über Braque einmal lapidar und ein wenig mokant geäußert: „Braque, das ist meine Frau." Und wenn wir das Fließende, sich in der Veränderung Bewahrende als Weibliches sehen, hat Picasso mit seinem boshaften Sätzchen mehr gesagt, als er sagen wollte. Von dem Punkt an, in dem sich die beiden Meister begegneten, ist Braque mit gleicher Intensität wie Picasso Maler unserer Epoche, in der die Welt ihre Umrisse ändert. Geht aber Picasso, um diese Änderung sichtbar zu machen, gewaltsam vor — und wo nicht zerbrochen, zerstückt wird, entsteht zum mindesten der Eindruck gewalttätigen Verschiebens, dem Umriß wird mit dramatischem Akzent Gewalt angetan —, so geschieht in den Bildern Braques alles gewaltlos. Erinnern wir uns an Picassos Bemerkung zu einem seiner Bilder, auf dem zwei Menschen dargestellt sind: „Obwohl diese beiden Menschen einst für mich existierten, tun sie es nicht mehr. Die ‚Vision', die ich von ihnen hatte, weckte zunächst einmal ein Gefühl in mir; dann allmählich wurde ihre wirkliche Gegenwart immer verschwommener, sie wurden zu einer Fiktion und verschwanden schließlich ganz und gar oder vielmehr: sie wurden in alle möglichen Probleme umgewandelt." ES begann zu experimentieren, die Lösungsversuche, wie aus den zerstückten Formen neue zu gewinnen seien, begannen.

Bei Braque hingegen vollzieht sich die Veränderung in den Umrissen, wie Cézanne sagte: „Ich lenke den Realisationsprozeß auf meiner Leinwand im Ganzen, in allen Teilen gleichzeitig. Ich bringe alles zueinander in Beziehung, mit einer Anstrengung auf einmal." Bei Braque bleibt selbst in der Veränderung das „alles zueinander in Beziehung" erhalten. Durch die Veränderung entdecken wir Überschneidungen, Ergänzungen und den Umriß in permanenter Bewegung, ob wir beispielsweise die Nature morte aus den zwanziger oder dreißiger Jahren, das Interieur von 42 oder die beiden „Toilette devant la fenêtre" aus dem gleichen Jahr vor uns haben. „Ich will, daß ein Gegenstand seine übliche Bestimmung verliere, ich nehme ihn erst in dem Augenblick, da er zu nichts anderem gut ist, als in den Mülleimer geworfen zu werden, im Augenblick, da sein beschränkter Gebrauch zu Ende ist; erst dann bestätigt die Kunst seinen *universalen Charakter*." Oder: „Ich suche nicht die Exaltation. Mir genügt die sanfte Glut." Und in der Tat, sind die Umrisse — zumal in der Graphik — nicht gerade nur so weit geschmolzen, aus ihrer scheinbaren Erstarrung gelöst, daß sie biegsam wurden? Geschah bei Braque durch „die Sonne mit tausend Strahlen in seinem Leib" nicht die Entstehung von Bildern — Organismen — in denen die ununterbrochene Bewegung in den Umrissen, ununterbrochener Wandel der Gestalt, Fluktuation in allem offenbar wird, so daß — wie Cézanne es formulierte — die Dinge sich gegenseitig durchdringen?

Und wenn wir ihn auch nicht „den Propheten der neuen Schöpfung" nennen wollen, so sind doch diese Bilder seiner sich vollziehenden Entwicklung aus den Jahren zwischen 1912 und 1942 etwa nicht mehr allein Vollendung der alten Welt wie das Werk Picassos, nicht Drama und Entsprechung unserer zerstückten Existenz in einer Zeitwende, sondern wahrhaft vollendeter Ausdruck unseres Zeitgefühls: daß wir Bestandteile der Welt sind, die ihre Umrisse ändert und daß, veränderbar zu sein, Bestandteil der Umrisse ist, ihnen nicht gewaltsam beigebracht werden muß. Braques Bilder erscheinen als Territorien der Zuversicht. Aber, um nicht den Eindruck zu erwecken, daß diese Bilder sich als Anblicke darbieten, geeignet, in ihnen dem Drama, das Picassos Bilder signalisieren, zu entschlüpfen, sei ein Satz von Braque zitiert, der Einsichten, wie sie ihm eben kamen, auf den Rändern seiner Zeichnungen zu notieren pflegte: „Freiheit muß man sich nehmen; sie wird einem nicht gegeben." Ein männliches Wort in einer Welt, die ihre Umrisse ändert, und eines, das ebenso Picasso aufgezeichnet haben könnte."

bidar
rau."
wah-
aften
t an,
glei-
die
nde-
zer-
druck
chem
ques
zu
sind:
tun
eckte
ihre
n zu
oder
lelt."
aus
n.
Um-
ozeß
. Ich
gung
das
nde-
den
die
das
" aus
tand
dem
Müll-
akter
n i-
Exal-
Um-
ge-
sie
mit
Bil-
gung
Fluk-
for-

höp-
voll-
1942
Verk
Exi-
Aus-
sind,
and-
rden
cht.
sich
das
von
den
muß
ches
das

Georges Braque
Provencalische Landschaft, Öl, 1907



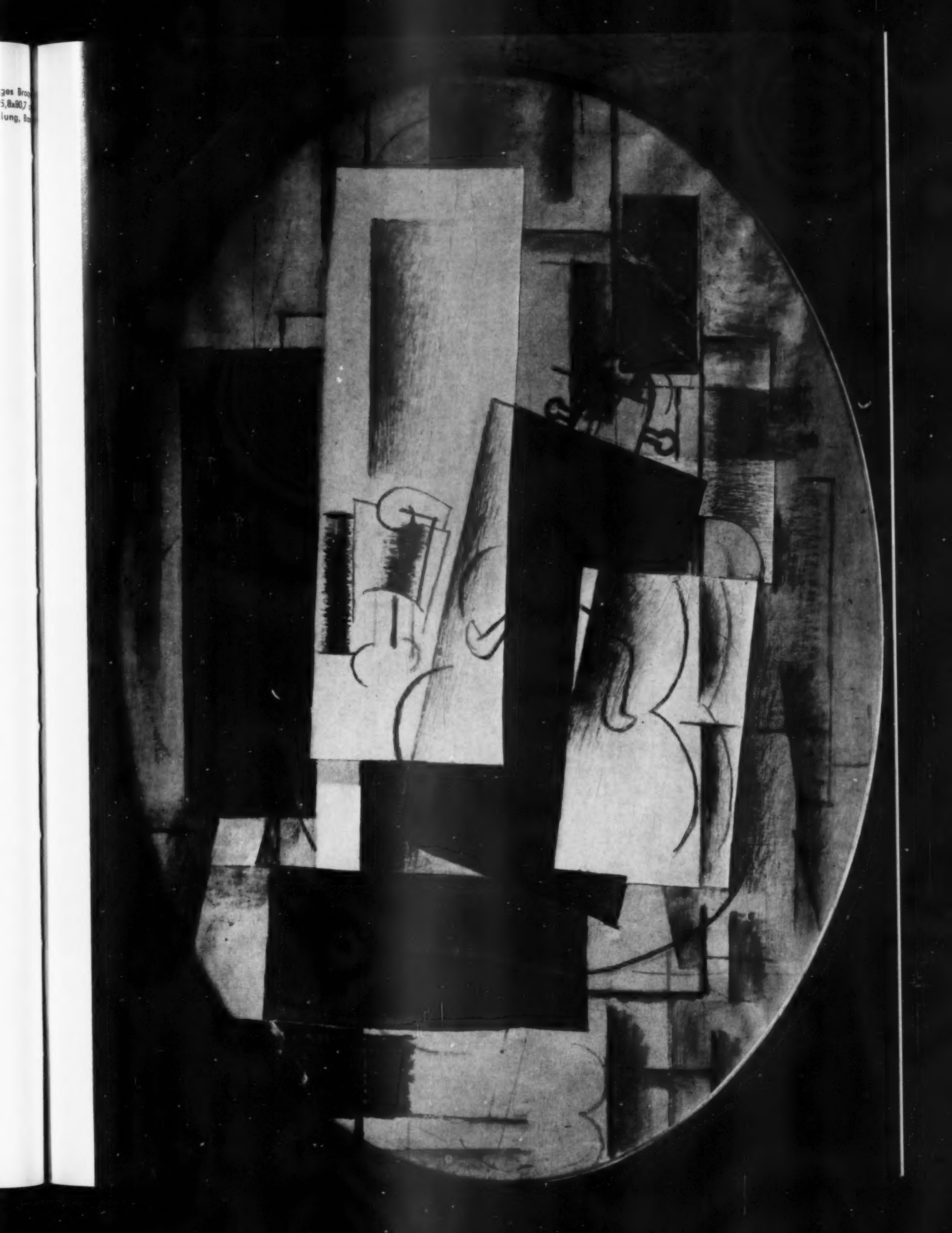
G Braque

Georges Braque
Öl, 1907

Gec ges Bra
Glas und Violine, Öl, 1913/14, 1 5,8x80,7
Foto: Öffentliche Kunstsamm lung, Ba

Georges Braque
Landschaft, Öl, 1908, 81x65 cm
Foto: Öffentliche Kunstsammlung, Basel





Georges Braque
Die Musikerin, Öl, 1917/18, 220,5x112,5 cm
Foto: Öffentliche Kunstsammlung, Basel



Georges Braque
Die Flasche Eau de Vie, Öl, 1921, 42,5x73 cm
Foto: Öffentliche Kunstsammlung, Basel



x73 cm
l

Georges Braque
Café-Bar, Öl, 1919, 160x82 cm
Foto: Öffentliche Kunstsammlung, Basel

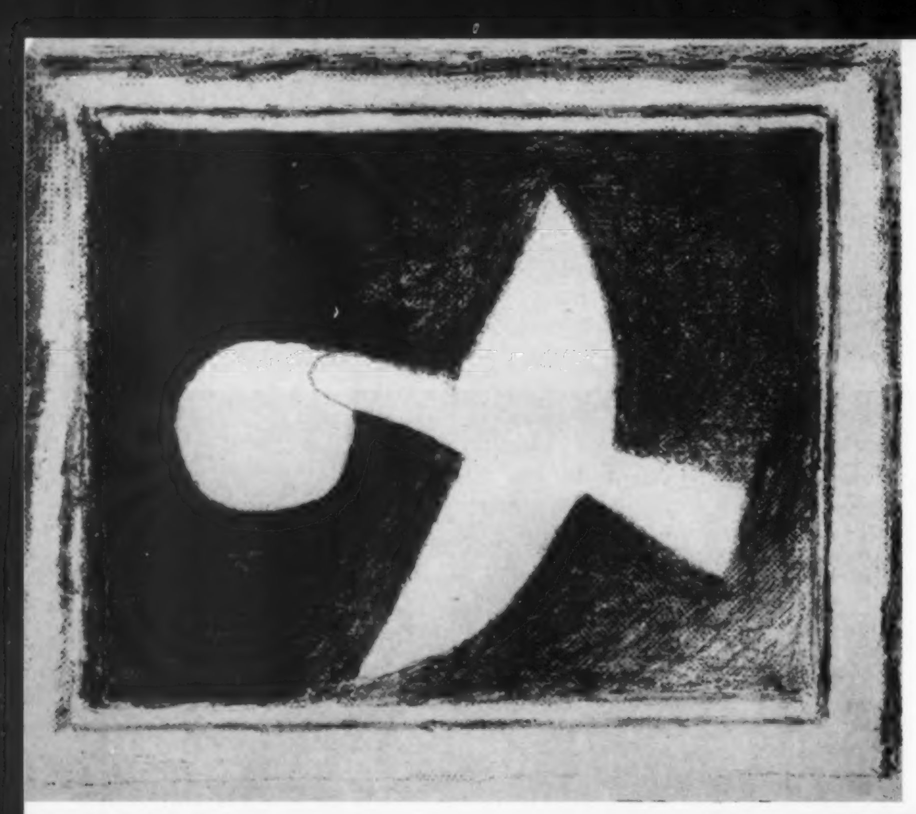
Georges Braque
Sitzender Akt, Zeichnung, 1924

Georges Braque
Stilleben, Öl, 1932



Georges Braque
Toilettentisch, Öl, 1942





Georges Braque
Vogel auf blauem Grund, Zeichnung
Foto: H.-J. Soldan

Georges Braque
Vogel und Nest, Öl

GEORGES CHARBONNIER

UNTERHALTUNG MIT BRAQUE

Charbonnier: Georges Braque, Sie sagten mir einmal, das Ziel der Malerei sei in der Renaissance das Bild gewesen. Ist es heute das gleiche?

Braque: In der Renaissance handelte es sich darum, ein Ding darzustellen. Die Maler der Renaissance waren Meister.

Charbonnier: Und jetzt, gibt es keine Meister mehr?

Braque: Nein. Ich glaube im Gegenteil, daß man jetzt den Menschen, das Individuum sucht. Vorher wollte man den Maler und sein Talent. Jetzt will man unbedingt den Menschen in seinem Werk finden. Ich habe z. B. oft von dem Talent Manets sprechen hören, aber nie von dem Talent Cézannes. Ich glaube, dies ist ein ganz charakteristisches Kennzeichen für unsere Epoche.

Charbonnier: In der Renaissance zählte also das „Dargestellte" und in unserer Epoche das „Erlebte"?

Braque: Man soll nie ins Absolute verfallen. Immerhin, das Talent diente dazu, viele Dinge zu verschleiern. Ich sagte sogar schon: Wenn man sich auf das Talent beruft, mangelt es an Einbildungskraft.

Charbonnier: Anders gesagt, das Menschliche bei van Gogh ist stärker zu spüren als bei Raphael?

Braque: Natürlich.

Charbonnier: In der Renaissance malte man Sujets. Ist das also heute nicht mehr der Fall?

Braque: Doch. Das heißt, man kann eigentlich nicht von einer Malerei ohne Sujet reden. Und man könnte die Malerei chronologisch nach ihren verschiedenen Sujets einteilen. In jedem Bild gibt es ein Sujet, es muß aber nicht unbedingt anekdotisch sein. Die Leute bilden sich ein, daß das Sujet mit der Anekdote beginnt. Das ist völlig falsch.

Charbonnier: Wenn Sie malen, was malen Sie?

Braque: Am Anfang des Bildes steht für jeden Maler Farbe und Form. Ich glaube, dem entgeht man nicht, auch wenn es keine absolute Regel ist.

Charbonnier: Könnte ich sagen, daß der Gegenstand Ihr Sujet ist?

Braque: Nein. Ich glaube, daß von vornherein Farben und Formen das wichtigste sind. Ich glaube, daß poetische Malerei, wenn man so sagen darf, darin besteht, diese Farben und Formen zu beleben, d. h. aus einem auf die Leinwand hingesetzten Weiß ein Tischtuch zu machen. Aber ich glaube, daß das Weiß entsteht, bevor man weiß, was aus ihm wird. Es geschieht damit eine Verwandlung. Man kann sagen, eine poetische Verwandlung.

Charbonnier: Wenn das Dargestellte ein „Zusätzliches" ist, denkt man da nicht, es sei unwesentlich?

Braque: Es ist wesentlich. Es macht einen Teil des Bildes aus. Die Objekte sind schwerlich vom Bilde zu trennen. Es gibt Leute, die sagen: „Was stellt Ihr Bild dar? . . . Was? . . . Hier ist ein Apfel, einverstanden; hier ist . . ich weiß nicht . . . ah, ein Teller; daneben . . ." Jene Leute scheinen vollkommen zu ignorieren, daß das, was zwischen dem Apfel und dem Teller besteht, auch zu malen ist. Und wahrhaftig, es scheint mir ebenso schwer, das „Zwischen-den-Dingen" als die Dinge selbst zu malen. Das Zwischen-den-Dingen scheint mir ein Hauptelement, genau wie das, was die Leute Gegenstand nennen. Gerade die Beziehung der Objekte untereinander, und die der Objekte zu dem Zwischen-den-Dingen, machen das Sujet aus. Wie könnte ich erklären, was das Bild darstellt, da doch die Beziehungen immer verschieden sind. Zum Beispiel: wie könnte ich diese Frucht hier definieren — wenn ich in einen Korb eine Orange neben eine Zitrone lege, hört die Orange auf, Orange zu sein, und die Zitrone, Zitrone, und sie werden zu „Früchten". Eben diese Verwandlung zählt.

Charbonnier: Man spricht von Freiheit in der Kunst und dieser Ausdruck kommt immer in die Feder der Kritiker. Was bedeuten diese Worte „sich frei machen"?

Braque: Ich glaube, grob gesprochen heißt Freiheit: sich von einem bestimmten Automatismus befreien.

Charbonnier: Was nennen Sie Automatismus?

Braque: Für mich ist Automatismus die Perfektion von Gewohnheiten. Im Laufe der letzten Jahre wollte man diesem Wort einen entgegengesetzten Sinn geben. Aber ich sehe darin keine Freiheit — wie einige Leute behaupten.

Charbonnier: Und die Vielfalt der Regeln, ist sie kein Hindernis für die Freiheit?

Braque: Nein, ganz und gar nicht. Übrigens weiß ich nicht, ob der Ausdruck „Regeln" am Platze ist. Doch gebe ich natürlich zu, daß der Begriff der „Grenze" gilt. Das, was zählt, ist, zur Harmonie zu gelangen. Hier liegt für mich das Ziel: Ein gewisses geistiges Nichts zu treffen. — Worte sind wertlos.

Charbonnier: Denken Sie, daß der Künstler für die Folgen seiner Kunst verantwortlich ist?

Braque: Ah, nein, ich versichere Sie, nein. Ich bin fest davon überzeugt. Stellen Sie sich die Überraschung des Schöpfers der Venus von Milo vor, wenn er seine Venus in der Auslage eines orthopädischen Geschäftes sehen würde: bandagiert! Wer hätte dieses Resultat voraussehen können? Und doch haben wir das erlebt. Kunst und Leben vermengen sich. Auch ich habe das erfahren. Ich habe überraschenderweise ganze Armeen auf kubistisch getarnt gesehen. Und glauben Sie mir, man soll darin keinen Zufall sehen. Vor uns Kubisten war die militärische Tarnung impressionistisch. Gehört nicht dahin auch die blaue Uniform? Es ist der Kunst eigen, überall einzudringen.

Charbonnier: Ist die heutige Kunst nicht hauptsächlich darum bemüht, sich von Ideen freizumachen?

Braque: Für mich geht es soweit, daß das Bild fertig ist, wenn die Idee verschwindet.

Beim Malen geht man von einer Idee aus. Sie ist der Antriebsmotor. Alles vollzieht sich im Kopf, bevor es vor die Augen tritt. Verstehen Sie, es ist eine Idee, die sich offenbart. Aber im Laufe der Ausführung behauptet sich das Bild. Es entsteht also ein Kampf zwischen der Idee, d. h. dem vorgestellten Bild und dem Bild, das sich selbst verteidigt. Mir ist schon folgendes passiert: ich malte ein Bild und hörte auf — weder befriedigt noch unbefriedigt, ich stellte das Bild zur Seite, und als ich es nach sechs Monaten ansah, fand ich, daß das Bild abgeschlossen war. Es hatte sich ganz allein gemalt. Da stellte ich mir oft die Frage: Wieso? Und ich erklärte mir: als ich das Bild machte, war ich noch ganz befangen von jener Idee, der ich das Bild angleichen wollte. Doch das Bild selbst gewann sein eigenes Leben. Es verteidigte sich. Als ich das Bild nach sechs Monaten sah, hatte ich meine Idee verloren und ich sah mich einer Realität gegenüber, nämlich diesem Bild, das aus sich selbst bestand.

Ich werde aus dem Schiffsbau ein charakteristisches Beispiel anführen: das des Schlittens. Bei einem Schiff ist es der Schlitten, der dazu dient, das Schiff zu bauen. Der Schlitten und das Schiff sind ein Leib. Sie wachsen zusammen. Wenn ein Schiff ausläuft, läßt es den Schlitten zurück, sobald es sein eigenes Leben gefunden hat. Es gibt keinen Schlitten mehr und das Schiff wird Schiff! Für das Bild, glaube ich, gilt das gleiche. Sobald man von der Idee frei ist, führt es sein eigenes Leben. Es kann schwimmen, wenn man so sagen darf.

Charbonnier: Welcher Umstand läßt ein Bild gelingen und ein anderes nichts werden?

Braque: Das ist eine Frage des Geistes. Ich habe gemerkt, daß es Bilder gibt, die sterben; ich glaube, sie waren für ein zu kurzes Leben bestimmt, d. h., sie hatten weder Leben noch Geist.

Charbonnier: Vielleicht betrachtet man in verschiedenen Epochen ein Bild nicht auf die gleiche Art?

Braque: Dadurch ist Kunst lebendig. Die Kunst erneuert sich beständig. Ich glaube und ich bin sogar sicher, daß ein Zeitgenosse Raphaels ein Gemälde Raphaels nicht ansah, wie wir es sehen. Ich sagte Ihnen schon vorhin: nicht die Objekte sind wichtig, es sind die Rapporte, die sie zusammenfügen, und diese Rapporte sind veränderlich.

Charbonnier: Sie sagen, daß ein Kunstwerk Spannung enthalten soll?

Braque: Ja genau, eine Spannung, die von dem Konflikt zwischen der verfolgten Idee und dem sich behauptenden Bild lebt. Ich glaube, daß diese Spannung dem Bild das Leben gibt. Heraklit spricht von „der Spannung der Lyra". Die Saite muß gespannt sein, soll sie klingen. Für die Malerei gilt das gleiche, es muß eine bestimmte Spannung erreicht werden. Wenn sich das Bild ohne Widerstand vollenden würde, wäre es ohne Tragweite!

Charbonnier: Sie sagten vorher, daß man, um ein Bild zu malen, von einer vorgefaßten Idee ausgeht. Doch denkt der Maler in Formen und Farben. Er denkt nicht in dargestellten Objekten.

Braque: Die ursprüngliche Idee ist ursprünglich als Farbe und Form und nicht darüber hinaus.

Man erzählt, daß Cézanne einmal Courbet in seinem Atelier besuchte. Courbet malte. Das Bild stellte einen Wald dar. Im Vordergrund war ein brauner Fleck. Ein Fleck. Courbet sagte zu Cézanne, auf den Fleck zeigend: „Ich weiß nicht, was ich damit mache." Einige Zeit danach besuchte Cézanne wieder Courbet und Courbet ruft aus: „Denken Sie noch an diesen Fleck? Ich hab's gefunden!" Der Fleck ist ein Reisigbündel geworden.

Vergessen wir nicht, daß das bei Courbet eine unbewußte Angelegenheit war. Ganz unbewußt — —

Wichtig ist im Bild das Unvorhergesehene. Das bleibt. Wenn ich ein Bild im Kopf machen könnte, gäbe ich mir nie die Mühe, es zu malen. Es gibt Künstler, die malen, und es ist genau so, als ob sie eine Kopie machten. So sehr fehlt der Geist im Bild. Der Maler hat seine Idee imitiert.

Charbonnier: Ich war oft von der Tatsache überrascht, daß Maler und Mystiker ähnliche Worte gebrauchen. Ich hörte Sie sagen: „Am Ende steht immer ein Gebet".

Braque: Ja. Alles, was das Leben berührt, wird zum Problem. Das ist wahr. Alles endet mit einem Gebet.

Nehmen Sie z. B. einen Menschen, der besonders mit Realitäten verbunden ist: den Bauer. Vergebens sagt man ihm: „Hör Alter, du weißt, es gibt jetzt großartige landwirtschaftliche Maschinen. Sie pflügen, sie säen, sie düngen. Sie machen alles." Denn obwohl er das weiß, kommt für ihn nach der Arbeit das Gebet: „Mein Gott, wenn es nur nicht hagelt . . ." Christoph Columbus fährt ab. Es bleibt ihm nichts anderes zu tun, als zu beten. Der Glaube allein muß ihn stützen, bis er Amerika entdeckt. Und der Glaube hat ihn gehalten. Bei der zweiten Reise nach Amerika handelt es sich darum, ein schon vollzogenes Geschehen zu wiederholen. An die Stelle des Gebetes tritt der Kompaß.

Nach meinem Gefühl ist das in der Kunst nicht möglich.

(aus Georges Charbonnier „Le monologue du peintre", Julliard)

Georges Braque

GEORGES BRAQUE

GEDANKEN ZUR KUNST

„Das einzig Gültige in der Kunst ist das, was man nicht erklären kann", habe ich einmal geschrieben. Ich bin noch immer sehr dieser Meinung. Das Geheimnis eines großen Gemäldes hinwegzuerklären — wenn so etwas überhaupt möglich ist — würde nicht wiedergutzumachenden Schaden anrichten, denn wer etwas erklärt oder definiert, setzt die Erklärung oder die Definition an die Stelle der eigentlichen Sache. Das gleiche gilt für die Wissenschaft. Jedesmal, wenn ein neues Problem gelöst wird, habe ich das Gefühl, daß etwas Wertvolles verlorengegangen ist. Anstatt die Dinge klarer zu machen, wäre es mir lieber, wenn man sie noch geheimnisvoller machen würde. Il faut toujours augmenter le trouble. (Man muß die Beunruhigung nähren.)

Was ist dann mit der Kritik? Ich fürchte, das ist mir völlig schnuppe. Die Kritiker sollten den Menschen dabei helfen, selbst zu sehen. Sie sollten niemals versuchen, Dinge zu definieren oder ihre eigenen Erklärungen den Menschen aufzuzwingen. Obwohl ich zugebe, daß es nützlich sein kann, wenn die Erklärungen des Kritikers dazu beitragen, das allgemeine Rätselraten zu vergrößern, und das ist fast immer der Fall. Die französischen Poeten sind in dieser Hinsicht ganz besonders nützlich. Kaum einer von ihnen hat auch nur eine Ahnung von der modernen Malerei, und doch versuchen sie unermüdlich, darüber zu schreiben. Guilleaume Apollinaire zum Beispiel, ein großer Lyriker und ein Mann, dem ich tief verbunden war, aber seien wir ehrlich, er konnte einen Raffael nicht von einem Rubens unterscheiden. Der einzige Wert seines Buches über den Kubismus besteht darin, daß es die Leute nicht aufklärt, sondern ganz im Gegenteil ihre Gehirne noch weiter umnebelt. Das gleiche gilt für Paul Eluard und die andern alle. Die einzige Ausnahme fast, die mir einfällt, ist Paul Reverdy.

Es gibt gewisse Geheimnisse, gewisse Mysterien in meinem eigenen Werk, die ich nicht einmal selbst verstehe, noch versuche ich, sie zu verstehen. Warum auch? Je mehr man fragt und untersucht, um so tiefer wird das Geheimnis: es entzieht sich immer dem Zugriff. Geheimnisse müssen respektiert werden, wenn sie ihre Macht behalten sollen. L'art est fait pour troubler: la science rassure. (Die Kunst ist bestimmt zu beunruhigen; die Wissenschaft macht sicher.)

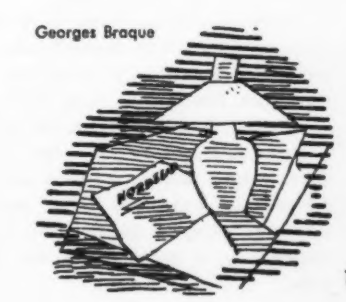
Wenn das Mysterium fehlt, fehlt auch die Poesie, die Eigenschaft also, die ich vor allem anderen in der Kunst schätze. Was meine ich mit Poesie? Sie ist für ein Gemälde, was das Leben für den Menschen ist. Aber verlangen Sie nicht von mir, sie zu definieren; sie ist etwas, das jeder Künstler in ständigem Ringen für sich selbst durch seine eigene Intuition entdecken muß. Für mich geht es dabei um Harmonie, um Übereinstimmung, um Rhythmus und — für meine eigene Arbeit am allerwichtigsten — um Metamorphose.

Ich will versuchen, zu erklären, was ich mit Metamorphose meine. Für mich kann kein Gegenstand an irgendeine Art von Realität gefesselt werden. Ein Stein kann Teil einer Wand sein, ein Stück Skulptur, eine tödliche Waffe, ein Kiesel am Strand oder was Sie sonst wollen, ebenso wie diese Feile in meiner Hand eine Metamorphose durchmachen und zum Schuhanzieher oder zum Löffel werden kann, je nachdem, wozu ich sie benutze. Zum ersten Male wurde mir die Bedeutung dieses Phänomens in den Schützengräben des ersten Weltkrieges klar, als mein Bursche einen Eimer in ein Kohlenbecken verwandelte, indem er mit seinem Bajonett ein paar Löcher hineinstach und ihn mit Koks füllte. Für mich hatte dieser alltägliche Vorfall eine poetische Bedeutung: ich begann, die Dinge neu zu sehen.

Ich möchte Ihnen noch ein Beispiel nennen. Sie sind im Hause eines Freundes zum Essen eingeladen, Sie riechen, wie die Mahlzeit gekocht wird, und weil Sie hungrig sind, sagen Sie zu sich selbst: „Wie herrlich!" Aber nachdem Sie gegessen haben, finden Sie den Geruch, der noch überall im Hause vorhanden ist, übelkeiterregend. Und doch ist es der gleiche Geruch wie vorher. Alles verwandelt sich entsprechend den Umständen: Das meine ich mit Metamorphose. Wenn Sie mich fragen, ob eine gewisse Form in einem meiner Bilder einen Frauenkopf darstellt, einen Fisch, eine Vase, einen Vogel oder alle vier zugleich, dann kann ich Ihnen keine kategorische Antwort geben, denn diese „metamorphische" Verwirrung ist ein Grundelement der Poesie. Es ist mir völlig gleichgültig, ob eine Form für verschiedene Menschen Verschiedenes darstellt.

Sehen Sie, ich habe eine große Entdeckung gemacht: Ich glaube nicht mehr an irgend etwas. Gegenstände existieren für mich nicht, sofern zwischen

Georges Braque



ihnen nicht eine Übereinstimmung existiert, und zwischen ihnen und mir selbst. Wenn man diese Harmonie erreicht, dann erreicht man eine Art geistiger Nicht-Existenz — was ich nur beschreiben kann als Zustand des Friedens — der alles möglich und richtig werden läßt. Das Leben wird dann zu einer fortwährenden Offenbarung. Ça, c'est de la vraie poésie! Aber kehren wir zur Frage der Poesie zurück. Der Maler erreicht Poesie nur dann, wenn es ihm gelingt, über sein Talent hinaus vorzustoßen und sich zu überwinden. Rembrandt zum Beispiel in seinen späten Werken, Corot in den besten seiner Figurenbilder, der „Agostina" etwa in der Chester-Dale-Sammlung, und natürlich Cézanne. Degas andererseits fehlt das. Vergleichen Sie einen Degas mit einem Cézanne und Sie werden sehen, daß das eine Bild einfach aus Talent und Kunstfertigkeit zusammengesetzt ist, während das andere ein bildhaftes Leben besitzt, eine ganz eigene bildhafte Realität; deshalb bedeutet mir sogar ein mäßiger Cézanne mehr als der schönste Degas. Meiner Meinung nach erreicht auch Delacroix diese Eigenschaft nicht — sein Werk ist zu anekdotisch, zu schwülstig. Courbet aber nicht — er ist zu sehr der maître! Ich habe schon immer ein gewisses Mißtrauen den grands maîtres gegenüber empfunden, heute mehr denn je. Glücklicherweise ist mir nie einer begegnet. Die Zeit des maître ist vorbei, weil die ganze Einstellung des Künstlers sich verändert hat. Welchen Sinn hat es, Schüler zu haben, wenn man sie nicht lehren kann, was man selbst tut?

Seltsamerweise mag ich Ingres, aber in meinen Vorlieben gibt es keine Logik. Sie müssen zugeben, daß seine Porträts erstaunliche Überzeugungskraft und Gewalt besitzen; sogar die Kälte dieses Mannes hat etwas Imposantes. Übrigens war meine Bewunderung für Ingres verantwortlich für meinen Bruch (im Jahre 1907) mit den Fauves, oder vielmehr mit ihrem Führer, Matisse.

Matisse wollte es nicht dulden, daß ein Neophyt wie ich die Verdienste eines Künstlers preist, der nicht den offiziellen Stempel seiner Billigung erhalten hatte, und nach einem stürmischen Mittagessen sprachen wir ungefähr zehn Jahre lang nicht mehr miteinander. Die Ironie dabei ist, daß Matisse schließlich doch dazu gelangte, Ingres zu bewundern, wie sein Werk deutlich zeigt.

Welche anderen Künstler besondere Bedeutung für mich haben? Das ist schwer zu sagen. Sehen Sie, die ganze Renaissance-Tradition erfüllt mich mit Antipathie. Die starr festgelegten Regeln der Perspektive, die sie der Kunst auferlegen konnte, waren ein entsetzlicher Fehler, und es hat vier Jahrhunderte gedauert, um ihn wiedergutzumachen: Cézanne und nach ihm Picasso und ich selbst dürfen eine Menge Verdienst daran in Anspruch nehmen. Die wissenschaftliche Perspektive ist nichts als ein Illusionismus, der das Auge narrt. Sie ist nur ein Trick — ein schlechter Trick —, der es dem Künstler unmöglich macht, das volle Erlebnis des Raumes zu vermitteln, da sie die Gegenstände in einem Bilde zwingt, vom Betrachter weg zu schwinden, anstatt sie in seine Reichweite zu bringen, wie es die Aufgabe des Gemäldes sein sollte. Aus diesem Grunde habe ich so eine große Vorliebe für primitive Kunst: Für die sehr frühe griechische Kunst, für die etruskische Kunst, für die Kunst der Neger. Keine dieser Kunstformen ist von der Renaissance-Wissenschaft deformiert worden. Vor allem die Negermasken haben mir einen neuen Horizont eröffnet, weil sie, wie ich an anderer Stelle gesagt habe, „es mir erlauben, Fühlung zu instinktiven Dingen aufzunehmen, zu direkten Manifestationen, die in Opposition zu der falschen Tradition sind, die ich verabscheue".

Sie meinen, aus diesem Grunde sollte ich dem Werk Gauguins viel Geschmack abgewinnen? Im Gegenteil, seine Kunst hat mir nie etwas gesagt; mir mißfällt alles daran. Sie dürfen nicht vergessen, daß der Kubismus im wesentlichen eine Reaktion gegen die Impressionisten war und besonders gegen Monet. Denn während sich die Impressionisten darauf konzentrierten, die Natur durch Atmosphäre und Licht darzustellen — überall verstreuten sie kleine Stückchen Himmel —, kam es uns darauf an, den Raum zu behandeln, den sie vernachlässigt hatten. Dennoch glaube ich, daß Monet ungeheure Bedeutung hat als Neuerer — im Leben ebenso wie in der Kunst. Schließlich war es Monet, der der Welt die Freuden der freien Luft offenbarte.

Ich möchte sagen, daß es die Poesie war, die das kubistische Malen, zu dem Picasso und ich intuitiv gelangten, von dem sozusagen leblosen Malen unterscheidet, das diejenigen, die uns folgten, mit so unglücklichen Resultaten auf theoretischem Wege zu erreichen versuchten. Denn der Kubismus wurde leider sehr rasch zerstört. Zu viele mittelmäßige Maler hatten sich auf ihn gestürzt. Aber ich mache eine Ausnahme bei Juan Gris, denn ihm ist es gelungen, seine theoretische Haltung zu überwinden. Natürlich wurde auch er oft von der Wissenschaft in die Irre geführt. Ich erinnere mich daran, wie Gris mir einmal ein Stilleben zeigte. Es schien mir nicht ganz gelungen, und ich machte ein paar kritische Bemerkungen. Gris sah es sich daraufhin noch einmal an, nach kurzem Grübeln rief er aus: „Mein Gott! Sie haben recht; ich habe einen Fehler in meinen Berechnungen gemacht." Ein erschreckendes Geständnis, nicht wahr? „Seien Sie vorsichtig", sagte ich zu ihm, „sonst ertappen Sie sich eines Tages bei dem Versuch, zwei Obstschalen in eine Birne zu zwängen!"

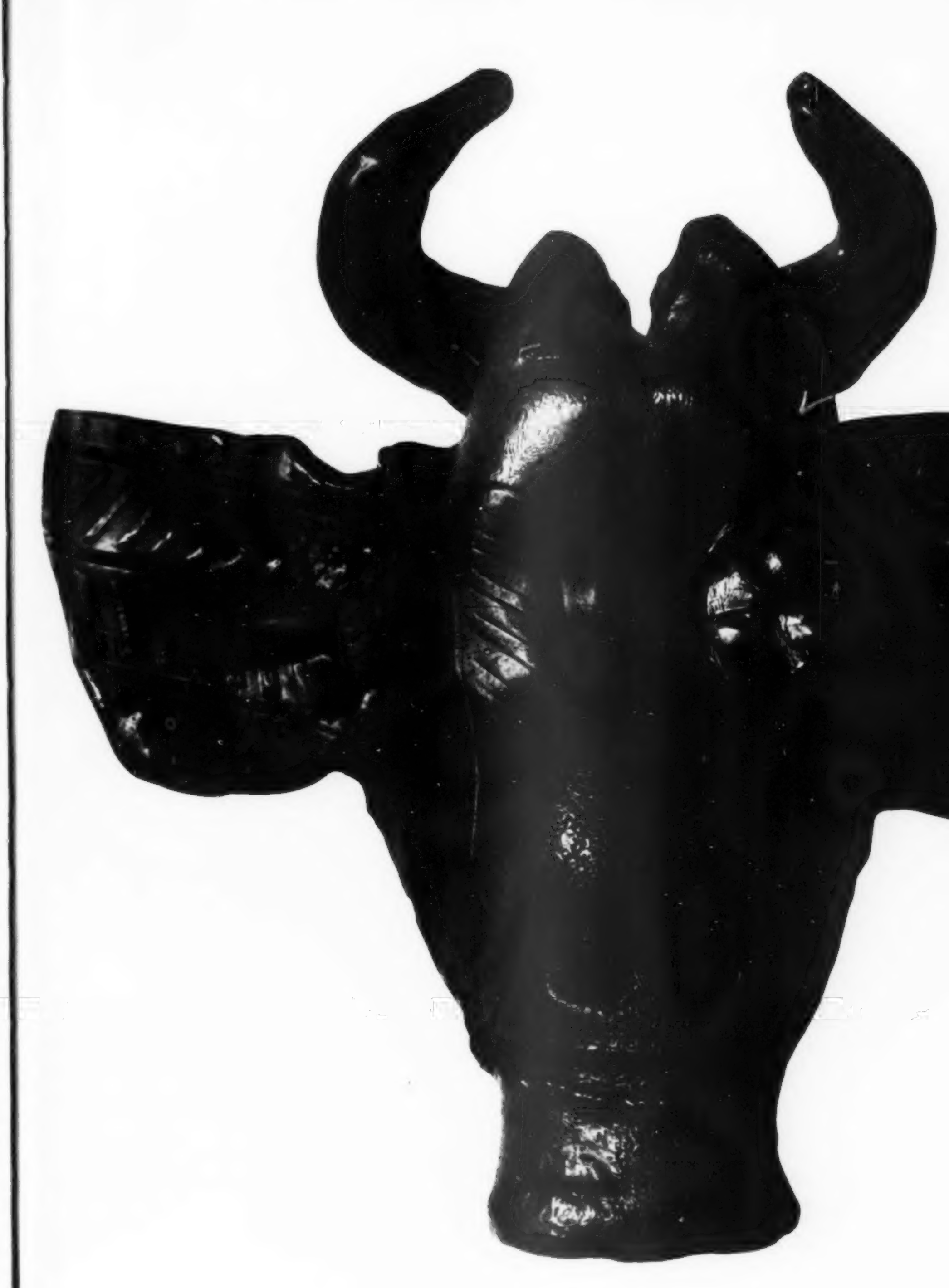
Die besten Bilder von Gris jedoch sind durchdrungen von einem Gefühl des Kampfes, und das ist wirklich die Rettung seines Werkes. Wenn der Ausdruck abstraktes Malen auf das Werk irgendeines Menschen angewandt werden kann — und ich muß gestehen, daß ich diesen Ausdruck immer als Widerspruch in sich empfunden habe —, dann würde ich sagen, daß er auf die Arbeit von Gris paßt. Ganz sicher ist sein Werk in einem tieferen Sinne abstrakt als die höfliche, modische Malerei, die heutzutage als „abstrakte Kunst" passiert ...

Fast alle jungen Maler haben die Gewohnheit angenommen, in fertigen Bildern zu denken. Sie sind einzig und allein an einem hübschen Effekt interessiert. Mit ihren Bemühungen, diesen Effekt zu erzielen, erreichen sie nur, sich selbst von der Wirklichkeit abzutrennen. Das Resultat ist dann, daß ihre Arbeit schließlich oberflächlich manieristisch oder schwach dekorativ ist. Wie ich schon einmal sagte, dieses milde Zeug wird keinen Menschen jemals so sehr aufregen, daß in ihm der Wunsch aufsteigt, mit dem Knotenstock darauf loszugehen! Diese jungen Männer malen nur, um zu gefallen.

Was ich von l'art engagé halte? Als mir jemand diese Frage stellte, erwiderte ich, daß Engagement und Kunst zwei völlig verschiedene Dinge sind — warum also sie durcheinanderbringen? Für wen male ich? Für mich selbst natürlich! Wie könnte ich jemals für ein bestimmtes Publikum malen oder auch für eine bestimmte Person? Ich bin völlig außerstande, meine Kunst in ganz bestimmte Bahnen zu zwingen; ich habe keine Ahnung, was ich morgen tun werde, geschweige denn, in einem Jahr. Im voraus konzipierte Ideen existieren für mich nicht. Jedes neue Bild ist ein Glücksspiel, eine abenteuerliche Reise ins Unbekannte. Es scheint mir, daß ich mich allmählich in eine Leinwand „hineinlese".

Der Akt des Malens zählt, nicht das fertige Produkt. Ich weiß nie, wie sich ein Bild entwickeln wird. Zum Beispiel erlebe ich es manchmal, daß ich ein Bild als Figurenkomposition beginne und als Stilleben beende. Sie wissen vielleicht, daß ich einmal geschrieben habe: „Ein Bild ist erst dann fertig, wenn die ursprüngliche Idee getilgt ist". Nehmen Sie die Vögel, die Sie in so vielen meiner neueren Bilder bemerkt haben. Ich habe sie mir nie ausgedacht, sie materialisierten sich einfach aus eigenem Antrieb, sie wurden geboren auf der Leinwand. Deshalb ist es absurd, irgendeine symbolische Bedeutung in sie hineinzulesen. Es sind ganz einfach Vögel, Spezies unbekannt, wenn ein Ornithologe es vielleicht auch fertigbringen würde, sie zu identifizieren.

Ich werde vielleicht auch weiterhin Vögel malen, vielleicht male ich etwas anderes. Aber glauben Sie mir, ich weiß es nicht, denn ich habe in meinem ganzen Leben noch nie einen freiwilligen Entschluß gefaßt. Sehen Sie, wie könnte ich da jemals ein bestimmtes Publikum versorgen? Glauben Sie etwa, daß Cézanne das getan hat? Nein, er hat für sich selbst gemalt. Man spürt tatsächlich, daß das Malen für Cézanne eine Sache war, bei der es um Leben und Tod ging; er setzte alles aufs Spiel. Ja sogar sein Leben — wenn er ein neues Bild begann. Aus diesem Grunde habe ich mehr von ihm gelernt als von irgendeinem anderen, und ich lerne weiter von ihm. Wissen Sie, als ich ein sehr junger Mann war, wünschte ich mir nichts stärker, als zu malen wie Cézanne. Glücklicherweise ist mein Wunsch nie in Erfüllung gegangen, denn sonst hätte ich vielleicht nie wie Braque gemalt. Wie gefährlich wäre es für einen Maler, wenn alle seine Gebete erhört würden!



Pablo Picasso
Grande tête aux grands oreilles, Bronze, 1957, 29×28,5 cm



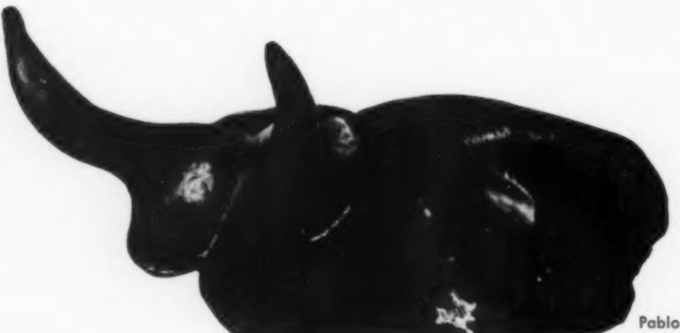
Pablo Picasso
Masque aux giandes cornes, Bronze, 1957, 15×9,5 cm



Pablo Picasso
Petite tête, animal aux grands orailles, Bronze, 1957, 12×14 cm



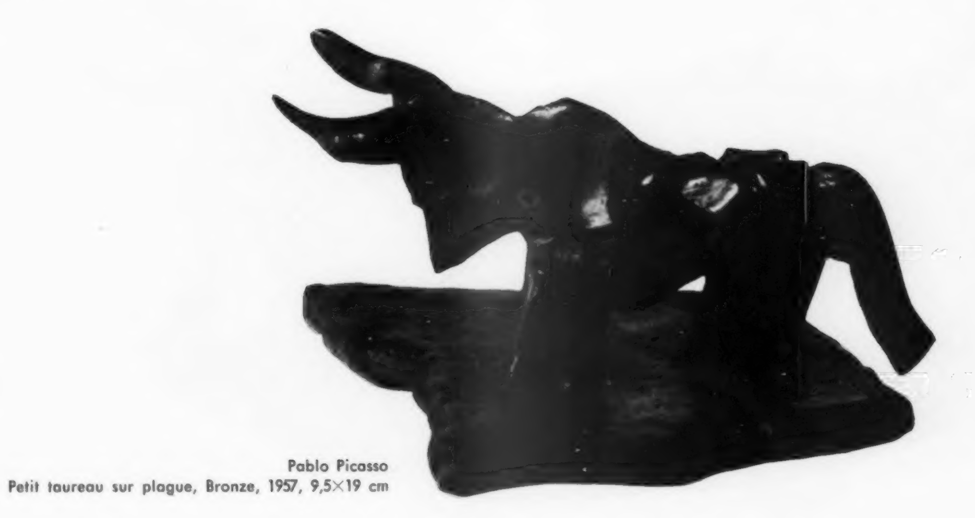
Pablo Picasso
Masque aux petites cornes, Bronze, 1957, 14×10 cm



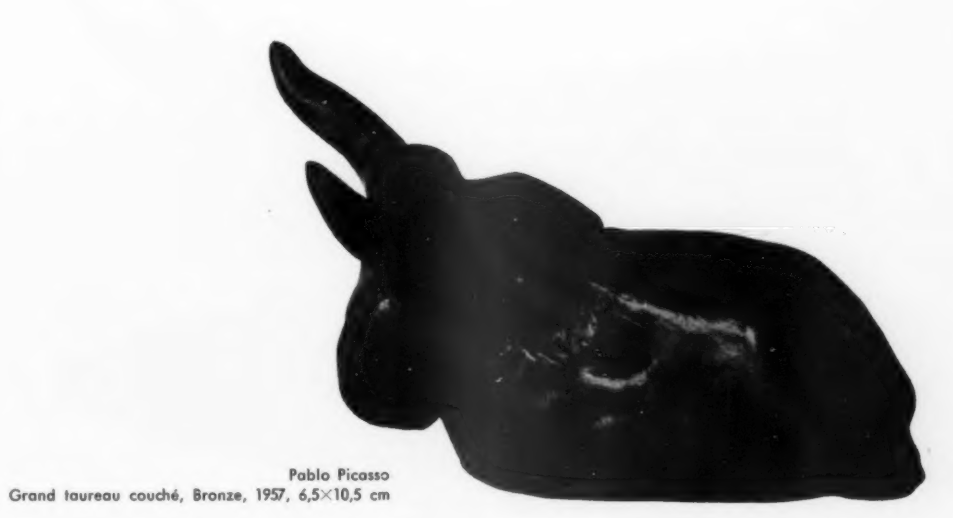
Pablo Picasso
Petit taureau couché, Bronze, 1957, 6×11,5 cm



Pablo Picasso
Taureau, Bronze, 1957, 9×12,5 cm



Pablo Picasso
Petit taureau sur plague, Bronze, 1957, 9,5×19 cm



Pablo Picasso
Grand taureau couché, Bronze, 1957, 6,5×10,5 cm



Pablo Picasso
Taureau, Bronze, 1957, 6,5×15 cm



Pablo Picasso
Taureau, Bronze, 1957, 11×19 cm



Pablo Picasso
Taureau, Bronze, 1957, 9×16,5 cm



Pablo Picasso
Taureau, Bronze, 1957, 7,5×13,5 cm



Pablo Picasso
Le faune aux grandes cornes, Bronze, 1957, Höhe 19 cm

Pablo Picasso
Tête de femme, Bronze, 1957, Höhe 36,5 cm

ANTO

Ne

Seit de
„Fraue
beitsg
schied
kennb
blick
Vorga
tümlic
Gang
Zeiche
beiger
Als Pi
die vo
als gi
blauer
häuser
Verwi
Metan
weit v
Tafelb
den
morph
teil, d
sen in
raum
gelang
in Dr
Lands
das sp
sches
und R
ten. D
Göttin
Metan
Maler
bensj
ausein
eigen
Die S
lerie
men
und i
zum
nicht
unhei
auf e
eleme

ANTON HENZE

Neue Plastiken von Picasso

Seit den vierzehn Variationen, die Picasso 1954 nach Delacroix' „Frauen von Algier" malte, enstanden in einem schnellen Arbeitsgang Bildgruppen, in denen die Ausdrucksarten der verschiedenen Perioden Picassos und ihre Typen anders, aber erkennbar wiederkehren. Das geschieht nicht als wehmütiger Rückblick des Greises; die Bilder haben Kraft und eigene Art. Der Vorgang entspricht jenen „wunderlichen Einheiten und eigentümlichen Verknüpfungen", in denen Novalis den bildnerischen Gang eines Stiles erkannte: „eines erinnert an Alles, wird das Zeichen Vielen und wird selbst von Vielen bezeichnet und herbeigerufen."

Als Picasso seine „Metamorphosen" malte, träumte er davon, die vom Surrealismus befeuerten schrecklichen Frauengestalten als gigantische Freiplastiken und als Architekturbilder vor den blauen Himmel des Mittelmeeres zu stellen. Er plante Wohnhäuser, die in Form von Frauenköpfen errichtet werden sollten. Verwirklicht wurde nichts davon. Die gemalten Plastiken der Metamorphosen, den Bildwerken in Stein und Bronze ihrer Zeit weit voraus, traten nicht als Raumkörper aus dem Rahmen des Tafelbildes. Picasso bildete seine Bronzen damals zwar auch aus den organischen Fragmenten, aus denen die gemalten Metamorphosen bestehen, sie nahmen auch an deren Verwandlung teil, die bildnerischen Formen bleiben jedoch sich rundgeschlossen in den Luftraum buckelnde Volumen. Die offene, den Luftraum in sich saugende Form, die er in der Malerei entwickelte, gelang ihm in der Plastik nicht. Er bemühte sich später um sie in Drahtgebilden und Blechkonstruktionen, zu denen ihn sein Landsmann Gonzalez anregte, hatte aber nicht die Geduld, die das spröde Material forderte. Er wich bald aus in ein junonisches Geschlecht von bronzenen Frauen, in denen die Urmütter und Riesinnen seiner Malerei von 1925 verwandelt wiederkehrten. Die antike Welt schien mit ihren klassischen und archaischen Göttinnen ein Gegenbild der fürchterlichen Frauen aus den Metamorphosen aufzurichten.

Malerei und Plastik gehen nicht im Gleichschritt durch die Lebensjahre Picassos, sie fallen aber auch nicht als isolierte Hälften auseinander. Das eine gehört zum anderen, sich ergänzend und eigentümlich über die Jahre hin grüßend.

Die Serie von Bronzeplastiken aus dem Jahre 1957, die der Galerie Louise Leiris in Paris gehören, enthält die vertrauten Themen Picassos: den Stier, den Faun, die Maske, Badende, einzeln und in Gruppen, und einen Frauenkopf. Manche Beziehungen zum früheren Werk stellen sich im Thema, andere ergeben sich nicht auf den ersten Blick. Die „Maske mit den kleinen Hörnern", unheimlich zwischen Mensch und Tier lebend, hat ihr Vorbild auf einer Schüssel von 1949. Deren Malerei enthält alle Formelemente der Plastik: die lange Furche der Nase, den kurzen Bogen des Mundes, die kleinen Hörner und die starke Schraffur des Gesichts. Die Schüssel bildet aus ihnen flüchtig und schnell ein Faunsgesicht, die Plastik gibt den Elementen eine andere Ordnung und ein Gewicht, das sich nicht allein aus dem anderen Material erklärt. Die Nasenfurche wird zu einem Tal des Schicksals, der Mund, bei dem Vorbild nach oben gebogen, wendet sich bitter nach unten. Die launischen Augen der Malerei werden zu Teleskopen des Nichts, die aus großumrandeten Höhlen auftauchen, die Schraffur kommt von den Rändern in die Mitte des Gesichtes, die lustigen Faunshörner verkümmern wie Reste eines verratenen Prophetentums über einer hohen Stirn. Was in der Schüssel wie ein Spiel begann, geht in der Bronzemaske wie ein Drama aus. Der Weg vom Schicksal zum Spiel des Clowns ist beim alten Picasso nicht weiter als bei dem jungen Maler der „Seiltänzer". Neben der Maske des Unheils erscheint der Clown in der „Maske mit den großen Hörnern", eine Knollennase im verfetteten Gesicht, die Hörner wie von Kinderhänden auf den Kopf gedreht, in den Augenhöhlen den Schalk, aber auch die Trauer, die schon die frühen Geschöpfe Picassos in ihren heiteren Stunden überschattet. Ähnliche Schicksalsverwandschaft im Gegensatz zeigen die zwei „Tierköpfe mit den großen Ohren", der eine jugendliche unbefangen und straff, die Ahnung des Dunkels erst in den Augenhöhlen, der andere mit erblindeten Augen, tragisch gealtert und kindlich erstaunt über die Grausamkeit des Lebens. Minotaurus, in den Radierungen der Suite Vollard von 1933 kämpfend, liebend und erblindend sterbend, kehrt reiner in der Form und größer im künstlerischen Ausdruck als plastisches Werk wieder.

Der Stier, das spanische Lieblingstier Picassos, erscheint in einer langen Reihe von Variationen. Der Plastiker wiederholt den bildnerischen Gang vom Naturbild zur Abstraktion, den der Graphiker 1945 in seiner Lithographienreihe „Der Stier" unternahm. Summarisch und dennoch genau gesehene Körperformen bilden das Standbild des Stieres und das Inbild seiner Kraft und Männlichkeit. Die Vitalität wird in der kleinen Bronze des liegenden Stiers zur Ruhe gebracht und auf eine große Form bezogen. Bei einer anderen Plastik dieser Serie weicht die schwellende Körperlichkeit einer Form, die das Tierbild aus dem Fall des Felles und aus den Besonderheiten seiner Haut zu bilden scheint. Die Plastik ist kräftiger und zugleich tierischer. Eine weitere Kleinplastik benützt statt des Fells das Skelett des Tieres. In einem tektonischen Prozeß tritt die innere Struktur in Erscheinung. Die letzte Variation entspricht dem Endzustand der Lithographienreihe. Statt der dort erreichten reinen Linienzeichnung treten jedoch kräftige Bronzeglieder auf. Skelett und Fell scheinen sich wiedergefunden zu haben, es entsteht ein Gefüge von Zeichen, das aus dem Wesen des Stieres hervorgeht und sein Erscheinungsbild trifft. In der graphischen Serie von 1945 ist der Stier ein Gefäß des Unbändigen, des Bösen und der Dämonie. Die Bronzen von 1957 stehen den Lithographien in der künstlerischen Kraft nicht nach, sie sind im Ausdruck jedoch gelassener. Im Alter weitet Picasso sein Lebensthema aus dem Bild des j u n g e n Stieres. Das reine Leben des kleinen Tieres und sein Spiel in Raum und Zeit treten in drei Bildwerken auf. Das Verhältnis zum jungen Stier erinnert an das Denkmal „Mann mit dem Lamm" auf dem Marktplatz von Vallauris, das Picasso 1943 schuf. Das brüderliche Gleichgewicht zwischen Mensch und Tier, das dort wirkt, vereinfacht und klärt sich. Das junge Tier steigt aus einem bukolischen Traum als Bruder in den Tag der vereinsamten Menschen.

Der „Faun mit den großen Hörnern" holt die mythische Welt der Mittelmeerküste ins Standbild. Seine Schwestern erscheinen in den „Acht Silhouetten" und in der „Lebensfreude" von 1946. Die Plastik verwandelt deren erotische Lebensfreude in das andere Geschlecht des Mannes. Das Bild des Menschen, zu dem

der Faun hinführt, beschäftigt den Plastiker Picasso nicht weniger als den Maler. Es hat auch in der Plastikreihe von 1957 seinen Platz. Der „Frauenkopf" ist deutlicher als die verwandten Gesichter der „Drei Musikanten" in dem Bild von 1921 und entschiedener als der ähnlich konstruierte „Plastische Kopf" von 1943. Im Ausdruck spricht etwas vom Schrecken der surrealistischen Metamorphosen, im Bildbau wirken die Prinzipien des synthetischen Kubismus, bestätigt und ermuntert durch afrikanische Negerplastiken. Was Picasso und seine Freunde von 1907 bis 1914 in der Plastik Mittelafrikas als ihr Gestaltungsprinzip bestätigt sahen, wandten sie in der Malerei des Kubismus an. Ihre Gesetze und Formulierungen befruchteten die moderne Plastik, fanden jedoch merkwürdigerweise beim plastischen Werk Picassos nur Eingang in die gebastelten Objekte, die halb Collage, halb Relief waren. In sein plastisches Bild des Menschen, in dem sie sich erst rein darstellen können, nahm er sie nicht auf. Der „Frauenkopf" von 1957 scheint dagegen nach einem imaginären Musterbuch dieser zeichenschaffenden Kunst gebaut zu sein. Die Strukturen der mittelafrikanischen Wobemaske, die Picasso um 1912 in seinem Atelier hatte, treten in den Raum: die Platte des Gesichtes, das vortretende Dreieck der Nase, der Querbalken des Mundes und die zylindrisch gebildeten Augen. Einfacher läßt sich das Bild nicht gestalten, weniger Mittel kann man kaum anwenden, entschiedener nicht das Unwesentliche weggelassen und strenger kaum die Einzelform dem Ganzen unterordnen. Das Typische verdichtet sich zum großen Zeichen, der Block zerbricht und öffnet sich dem Raum; zugleich bildet sich ein neuer Körper, der den Raum mit der gesetzgebenden Kraft eines urtümlichen Denkmals erfüllt.

Was die Technik seiner Plastiken betrifft, so weiß Picasso das Material spielend mit der Hand zu formen, zu kneten und zu rollen, er kann es mit den verschiedensten Werkzeugen bearbeiten und auch wie ein Grobschmied behandeln und zusammensetzen und die Techniken mischen. Die Art der Handarbeit und die Struktur des Materials sind nicht dem Zufall und der Laune überlassen, sie erweisen sich als integrierende Teile des Kunstwerkes, seinen Prinzipien, seinem Thema und seinem Sinn entsprechend.

Bei Kop

Die Felszeichnungen des Val Cammonica in Oberitalien

Nördlich von Brescia erstreckt sich zwischen Iseo und der schweizer Grenze inmitten hoher Berge ein grünes Tal: Val Cammonica, das seinen Namen den einstigen Bewohnern verdankt, den Cammuni, die im Jahre 16 v. Chr. von Augustus besiegt wurden und über deren Existenz u. a. Plinius berichtet. Beiderseits des Tales findet man auf halber Höhe Felszeichnungen, von denen bisher 15 000 Zeichen auf etwa 600 Felsen bloßgelegt und registriert worden sind. Die ältesten gehen ins zweite Jahrtausend v. Chr. zurück, die jüngsten stammen aus der Zeit der römischen Eroberung.

Die erste dieser Felszeichnungen wurde zwar schon 1914 entdeckt, aber erst in den letzten Jahren ist die Öffentlichkeit darauf aufmerksam gemacht worden, vor allem auf Grund der von dem jungen israelischen Archäologen Emmanuel Anati 1957/59 geleiteten Arbeiten und Publikationen. Die italienische Regierung hat das Gebiet unter Denkmalsschutz gestellt, birgt es doch Felsbilder, die zu den wichtigsten in Europa zählen. Wir können an ihnen ablesen, wie das Volk der Cammuni, das sonst keine Spuren hinterlassen hat, lebte, welche zivilisatorischen Errungenschaften es besaß, wie und womit es jagte, usw.

Es gibt Darstellungen von ganzen Siedlungen; in den Häusern und außerhalb sehen wir die Bewohner mit ihren Werkzeugen, Hunden und anderen Haustieren. Manche Gärten oder Felder weisen ein Bewässerungssystem auf. Bei den kultischen Szenen sind wir in der Interpretation auf Vermutungen angewiesen. Da sind Tänzer mit nach oben weisenden, angewinkelten Armen: die konventionelle Gebetshaltung. Das älteste Zeichen, das zweifellos kultische Bedeutung hat, ist das oft wiederkehrende Sonnenrad (einmal mit den Strahlen nach innen, einmal nach außen), das um 1700 v. Chr. eingeritzt worden sein mag. Als heiliges Tier galt, wie auch bei anderen Völkern Mittel- und Nordeuropas, der Hirsch.

Das Bild eines Tänzers mit Druiden-Kopfschmuck dürfte ins siebente und eine dem germanischen Donar nicht unähnliche Gottheit ins fünfte vorchristliche Jahrhundert zu verlegen sein. Vom 5. Jahrhundert ab wird etruskischer Einfluß spürbar, etwa in der Darstellung von kämpfenden Gladiatoren.

Vermutlich führte einer der Handelswege von Italien nach Skandinavien durch das Val Cammonica. Es müssen auch Beziehungen bestanden haben zu dem östlichen Germanien und Ungarn. Selbst mykenische Einflüsse glauben die Forscher nachweisen zu können.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die Entwicklung vom symbolischen Zeichen (Sonne) zu Darstellungen tendierte, die den Tagesablauf schilderten. Je fortgeschrittener die Zivilisation, um so zahlreicher und anschaulicher werden die Felszeichnungen. Freilich ist die Ausführung der Zeichnungen im Eisenzeitalter weniger sorgfältig als in der Bronzezeit.

In der Abbildung von ein- und zweistöckigen Häusern gelingt den Felszeichnern zuweilen eine wenn auch primitive Perspektive. Die Darstellung von Tieropfern und Totenkulten mit Prozessionen weist auf noch zu untersuchende Zusammenhänge mit anderen Kulturen hin.

Ackerbau, Viehzucht, Fischfang, der Bau von Hütten und Booten, aber auch kriegerische Auseinandersetzungen mit Reihen von bewaffneten Männern und Wagen lieferten die künstlerischen Themen. Haben die Cammuni eine Schrift besessen? In den Felszeichnungen findet sich keine Spur davon. Aber gerade deswegen wird diese Bildersprache so faszinierend: sie ist scheinbar losgelöst von geschichtlichen Zusammenhängen und ist für uns so gegenwärtig, wie sie es für die einstigen Bewohner dieses Tales war.

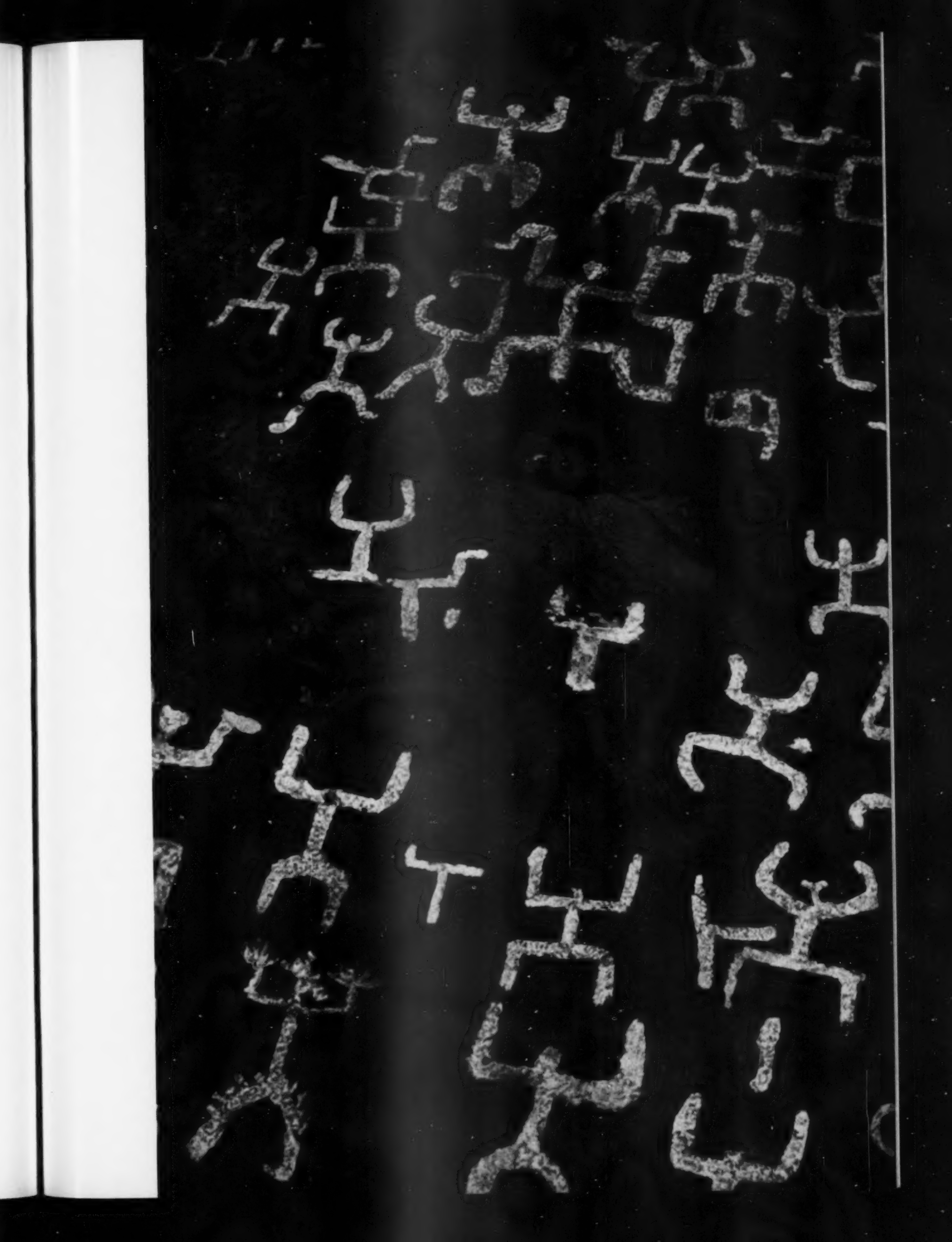
Gerhard Werner Weber



Bei Kopierarbeiten

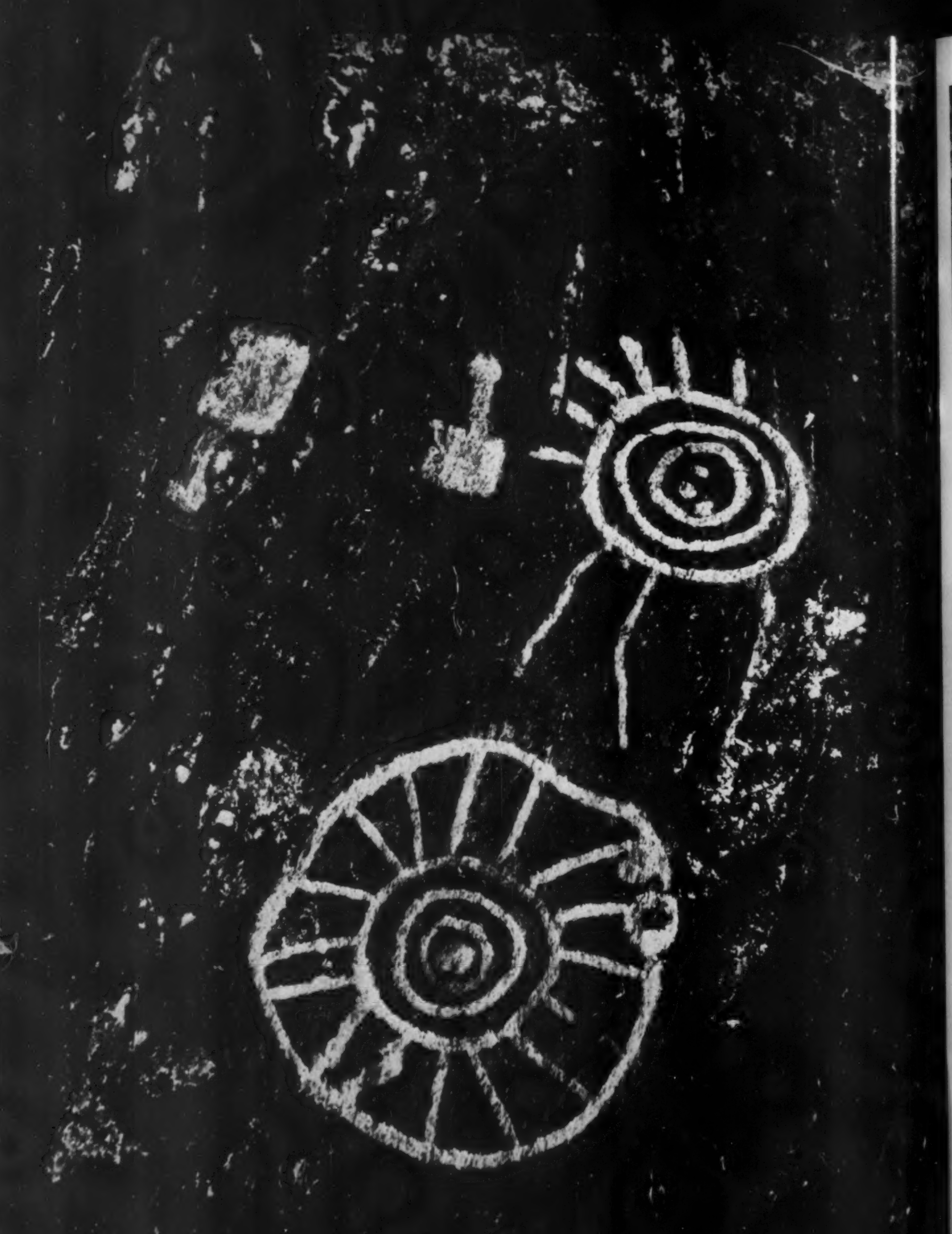
Die Felszeichnungen des Val Cammonica











Westfä
Piet M

Westf
H. Co

Muse
Maur



Westfälischer Kunstverein. Münster:
Piet Mondrian



Westfälischer Kunstverein. Münster:
Jan Sluyters



Westfälischer Kunstverein. Münster:
J. Wiegers



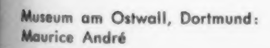
Westfälischer Kunstverein, Münster:
H. Campendonk



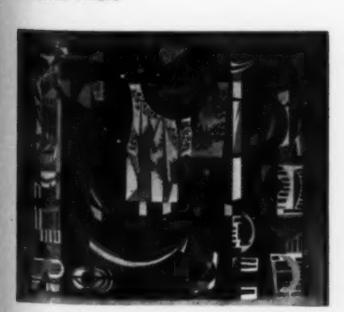
Stuttgarter Hausbücherei, Essen:
Josef Wedewer



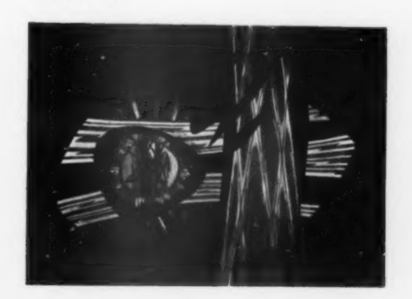
Stuttgarter Hausbücherei, Essen:
Heinrich Siepmann



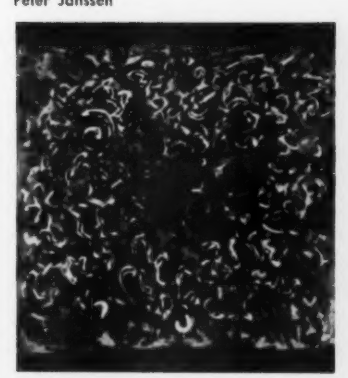
Museum am Ostwall, Dortmund:
Maurice André



Museum am Ostwall, Dortmund:
Marie Jullien



Galerie Springer, Berlin:
Peter Janssen



Kunststadt Wolfsburg



Porträtbüste Nordhoff
von Bernhard Heiliger, 1959

Dürer-Ausstellung 1955
Die Triumph-Pforte
Kaiser Maximilians



Corinth-Ausstellung 1958

Kuns

Wo I
stand
und e
stand
wage
mußte
es, di
12 000
längst
Arbei
mode
hoher
Denn
an de
Wolfs
im Za
Umge
Unter
Stadt
bad
Deuts
sich i
stätte
Es ist
daß s
der s
fesso
samm
diese
Aufg
nachg
Sphä
die n
Über
das V
dige
So k
Sie g
von
Okto
die f
länge
zeigt
Male
ihr b
arbe
ausst
aus
lung
Hatt
wag
leber
„Deu
Fried
von

Kunststadt Wolfsburg

Wo heute eine blühende Stadt von 60 000 Einwohnern steht, standen vor wenig mehr als 20 Jahren nur zwei kleine Dörfer und einige Barackensiedlungen. Was seitdem in Wolfsburg entstanden ist, verdankt dieses junge Gemeinwesen dem Volkswagenwerk. Nachdem der Krieg die Anfänge zerstört hatte, mußten zunächst Arbeitsplätze geschaffen werden. Zugleich galt es, die Stadt Wolfsburg überhaupt erst einmal zu bauen. Fast 12 000 Wohnungen wurden seit 1948 errichtet. Heute leben noch längst nicht alle im Volkswagenwerk Beschäftigten an ihrem Arbeitsort. Dem Gast aber bietet Wolfsburg den Anblick einer modernen, großzügig geplanten Stadt mit außerordentlich hohem Lebensstandard.

Dennoch fehlt es nicht an Problemen. Der Anteil der Flüchtlinge an der Bevölkerung beträgt über 40 %. Nahezu ein Drittel aller Wolfsburger ist jünger als 20 Jahre. Und dann liegt diese Stadt im Zonenrandgebiet, dessen Probleme natürlich auch sie und ihre Umgebung betreffen. Gewiß wurden, nicht zuletzt dank der Unterstützung des Volkswagenwerks, inzwischen Rathaus und Stadthalle, Krankenhaus, Kindergärten, Altersheime und ein Freibad geschaffen. Zugleich mußten aber die aus allen Teilen Deutschlands zusammengekommenen Wolfsburger beginnen, sich in ihrer Stadt heimisch zu fühlen und sie nicht nur als Arbeitsstätte, sondern auch als Lebensbereich zu empfinden.

Es ist das Verdienst der leitenden Männer des Volkswagenwerks, daß sie zu keiner Zeit den wachsenden Komfort für einen Ersatz der seelischen und geistigen Bedürfnisse gehalten haben. Professor Dr.-Ing. e. h. Heinz Nordhoff, selbst ein feinsinniger Kunstsammler, war seit langem überzeugt, daß das Volkswagenwerk dieser Stadt und ihren Menschen gegenüber eine weitergehende Aufgabe hat. Die Verbundenheit durch eine Leistung, von der nachgerade die ganze Welt zu sprechen begann, und damit die Sphäre der gemeinsamen Arbeit bedurfte der Ergänzung durch die nicht meßbaren Werte des Lebens. Dabei ging man von der Überzeugung aus, daß Kunstverständnis und Kunstgenuß nicht das Vorrecht einiger weniger sein sollten, sondern der notwendige Ausgleich für jeden Schaffenden.

So kam es zur ersten Kunstausstellung des Volkswagenwerks. Sie galt den Werken von Franz Marc und wurde im Mai 1952 von nahezu 9000 Menschen besucht. Dieser Erfolg ermutigte im Oktober 1954 zu einer Ausstellung von Gemälden Wilhelm Leibls, die für den Andrang von 18 000 interessierten Betrachtern verlängert werden mußte und anschließend auch in Hannover gezeigt wurde. Gerade die handwerkliche Meisterschaft dieses Malers eröffnete vielen einen Zugang zur bildenden Kunst, die ihr bisher ferngestanden hatten. Die im Mai 1955 in Zusammenarbeit mit der Universität Göttingen durchgeführte Graphikausstellung „Albrecht Dürer und seine Zeitgenossen" erreichte aus demselben Grunde mit 12 500 Besuchern einen für Ausstellungen dieser Art bemerkenswerten Erfolg.

Hatten diese Unternehmungen schon gezeigt, daß das Volkswagenwerk bereit war, mit großzügigem Aufwand das Kunstleben zu fördern, so erreichte die Ausstellung des Jahres 1956 „Deutsche Malerei — Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich" einen noch erheblich höheren Rang. Mehr als die Zahl von fast 57 000 Interessierten beeindruckte das Niveau dieser bis zu Paul Klee und Willi Baumeister reichenden Schau. 150 Jahre deutscher Malerei in nahezu 200 Werken zu zeigen, erschien als ein einmaliges Ereignis. Der besondere Wert dieser Ausstellung lag darin, daß ein großer Teil der Gemälde aus Privatbesitz stammte und bisher nur selten zugänglich gemacht wurde. Als Professor Dr. Nordhoff die Ausstellung eröffnete, konnte er darauf hinweisen, daß diese Arbeiterstadt ein Ereignis von europäischer Bedeutung erlebte. Daran hatte besonders der künstlerische Berater des Generaldirektors des Volkswagenwerks, Franz Resch (München), Anteil, der die Mehrzahl der Ausstellungen vorbereitete. Daß es in Wolfsburg nun schon zur Tradition gehörte, den Ausstellungsbesuchern für eine geringe Schutzgebühr einen ausführlichen, bebilderten und vorzüglich gestalteten Katalog zur Verfügung zu stellen, sei nur am Rande erwähnt.

Ihren Höhepunkt erreichte die Folge dieser Ereignisse im Mai und Juni 1958 mit der Gedächtnisausstellung für Lovis Corinth, zu der 110 Leihgeber aus neun Ländern 350 Werke zur Verfügung stellten. Seit der Ausstellung des Jahres 1926 in der Berliner National-Galerie war Corinths Schaffen nicht mehr in diesem Umfang gezeigt worden. Seine Witwe, Frau Charlotte Berend-Corinth, kam zur Eröffnung nach Deutschland. Der von ihr verfaßte Oeuvre-Katalog erschien mit Unterstützung des Volkswagenwerkes gleichzeitig bei Bruckmann in München. In Wolfsburg hatte man bisher für die Ausstellungen Schulräume jeweils umbauen müssen. Die Corinth-Ausstellung konnte in der bei diesem Anlaß eröffneten Stadthalle gezeigt werden. Sie wurde von mehr als 45 000 Gästen besichtigt und anschließend nach München, Basel, Hannover, Wuppertal und London (Tate-Gallery) weitergegeben.

Seither pflegt die Kunstwelt von Wolfsburg Außergewöhnliches zu erwarten. Es kam im Dezember 1959 auf einem gänzlich anderen Gebiet der bildenden Kunst als bisher. Mehr als 4500 sahen in diesen Wochen die japanischen Holzschnitte der Sammlung Scheiwe aus Münster. Auch diese Kostbarkeiten wurden in der Stadthalle gezeigt. Wie nun schon üblich, fand die Ausstellung in Presse, Rundfunk und Fernsehen lebhaften Widerhall.

Die Initiative des Volkswagenwerkes mußte die Wolfsburger Bürger zu eigenen Unternehmungen anregen. Das einmal geweckte Interesse drängte danach, sich selbst der Kunst anzunehmen. Bereits seit 1949 arbeitet in der Stadt eine Gruppe der Griffelkunst-Vereinigung, die seither in 20 Ausstellungen Werke von Heckel, Hegenbarth, Kubin, Barlach, Ende, Bargheer und vielen anderen gezeigt hat. Fast 2000 graphische Blätter wurden von Wolfsburger Bürgern erworben. Zugleich nahm sich die Vereinigung der einheimischen Künstler an. Ihre Jubiläumsausstellung „Das Bild des Menschen" fand 1960 starke Beachtung.

An dieser Stelle setzte auch die Tätigkeit der Stadt Wolfsburg ein, die in den Weihnachtstagen des Jahres 1958 Werke hier ansässiger Künstler ausstellte. Im März 1959 wurde dann erstmals der Wolfsburger Kunstpreis verliehen. Er ist auf 4000 DM für Malerei, 2000 DM für Graphik und 4000 DM für Bildhauerei festgesetzt. Die Ausschreibung des Wettbewerbes erfolgte zunächst für Künstler aus dem Raum Niedersachsen und Berlin, die das Alter von 40 Jahren noch nicht überschritten hatten. Als erste Preisträger wählte die Jury Raimund Girke (Malerei), Walsrode, Gertrude Köhler (Graphik), Berlin, und Jochen Kramer (Bildhauerei), Braunschweig. Außerdem ergänzte die Stadt Wolfsburg ihren bereits beachtlichen Kunstbesitz durch Ankäufe. Die eingesandten Werke wurden in der Bürgerhalle des Rathauses als Ausstellung „Junge Stadt sieht junge Kunst" von fast 6000 Wolfsburgern besichtigt.

Im September 1959 ließ man diesen Anfängen eine Ausstellung der seit 1945 entstandenen Skulpturen und Zeichnungen Heiligers in der Stadthalle folgen, die anschließend in Berlin und Mann-

heim gezeigt wurde. Hier hielt Senator Tiburtius die Eröffnungsansprache. Eine erstmalig gezeigte „Porträtbüste Nordhoff" von Bernhard Heiliger wurde von der Stadt erworben. Mit dieser ausgezeichnet gestalteten und viel beachteten Schau wurde dem Wolfsburger Kunstleben ein neuer Akzent hinzugefügt.
Inzwischen ist nun ein Kunstverein bereit, in privater Initiative einen Teil der bisher von den Verwaltungskörperschaften geleisteten Arbeit zu übernehmen. In wenigen Jahren entstand ein vielfältiges Bild großzügiger Kunstpflege. Die vom Volkswagenwerk ausgehende Anregung hat ein tätiges Echo gefunden. Auch außerhalb von Wolfsburg verbindet man mit den kommenden Ausstellungen von Werk und Stadt große Hoffnungen.

V. Köhler



Henri de Toulouse-Lautrec
(aus dem Horizont-Bändchen: Toulouse-Lautrec, Erinnerungen und Gespräche mit Paul Leclerq, Verlag der Arche, Zürich)

AUSSTELLUNGEN

WESTBERLINER KUNSTBRIEF

Welch merkwürdiges Paradox unserer Zeit: ein Gemälde der Berliner Museen, der kleine Christuskopf von Rembrandt, wurde gestohlen und in den Monaten danach stieg der Besucherstrom in der Dahlemer Galerie sprunghaft an. Eine leere Stelle im Museum scheint eine sensationelle Anziehungskraft auszuüben. Unter negativen Vorzeichen ist plötzlich ein breites Interesse für Kunst geweckt. Natürlich steckt Neugier dahinter, gewiß aber auch das Empfinden, sich schnell noch die verbliebenen Kunstwerke anzusehen, ehe auch sie uns vielleicht entschwinden. Lebensnotwendigkeit der Kunst, wenigstens im Unterbewußtsein? Schön wär's.

Die leere Stelle im Dahlemer Museum hat noch einen anderen, ebenso paradoxen Aspekt, sie wirft die leidige Raumfrage auf. Die ehenmals staatlichen Museen in Westberlin haben immer noch viel zu wenig geeignete Räume für die Ausbreitung ihres gesamten Kunstbesitzes. Für kurze Zeit wurde jetzt die Orangerie des Charlottenburger Schlosses der Nationalgalerie zur Verfügung gestellt, damit sie hier in einer Sonderschau den reichen Bestand an Gemälden des 19. und 20. Jahrhunderts einmal geschlossener vorführen kann, als das bisher in Dahlem möglich war. Vieles nach Westberlin Zurückgekehrte kam so erstmalig seit Kriegsbeginn wieder ans Licht. Die beiden Flügel des Schlosses bieten sich vorzüglich zu einer chronologischen Gliederung an: auf der einen Seite die Romantiker mit Schick, Runge, Friedrich und Blechen in ausgewählten Stücken — berühmten Glanzpunkten der Berliner Sammlung seit jeher —, anschließend die Biedermeiermalerei in ihren Münchner, Wiener und Berliner Abschattierungen: Spitzweg, Waldmüller, Gaertner und der Pferde-Krüger; dieser schon in einem lockeren, kühlen Realismus, der dann bei Menzel zu voller Blüte reift. Von der „kleinen Eminenz" sind über ein Dutzend Bilder ausgestellt, besonders aus den frühen und mittleren Schaffensjahren. Die Meister des Marées- und Leibl-Kreises reihen sich an; die französischen Realisten (Courbet) leiten dann in einem Sprung zum anderen Flügel hinüber, wo der Impressionismus breit dahinströmt. Dank der klugen Ankaufstätigkeit Hugo von Tschudis vor über 60 Jahren hat sich Berlin erste Prachtstücke dieser Bewegung gesichert; Hauptwerke Manets, Monets und Renoirs zieren die Wände. Auch viele wichtige Werke des deutschen Impressionismus, die fast 20 Jahre verlagert und magaziniert waren, sind wieder zum Vorschein gekommen: eine „Gartenbank" Liebermanns von erstaunlich bewegtem und komplexem Farbgefüge, eine zarte „Inntal"-Landschaft von Corinth. Slevogts „Garten in Neukladow" hat eine fast französische Leichtigkeit und Delikatesse. Mit Heckel und Otto Mueller beginnt die Reihe der Neuerwerbungen. Sie können freilich noch längst nicht die schmerzlichen Lücken schließen, die durch die Aktion „Entartete Kunst" 1937 gerissen worden sind. Es stand den Berliner Museen wohl auch in den letzten Jahren zu wenig Geld zur Verfügung, um aus dem Kunsthandel einstige Besitztümer zurückkaufen zu können. Mit neuesten, jüngst angekauften Bildern von Laurens, Moholy-Nagy, Arp, Heldt, Soulages, Poliakoff, Hartung, Nay und Manessier wurde auch ein kleiner Querschnitt durch die künstlerischen Zeittendenzen nach dem Krieg versucht. Hier ist manches nachzuholen, bis die Nationalgalerie wieder den Anschluß an die modernen Museen der Welt erreichen kann.

Für das Kupferstichkabinett war es leichter, Schritt zu halten, obwohl es auch erst seit den letzten zwei Jahren, d. h. seit der endgültigen Rückkehr der Wiesbadener und Celler Bestände nach Westberlin umfassender mit den Neuerwerbungen beginnen konnte. Im Obergeschoß des Dahlemer Museums wurde in einem großzügigen Überblick von einem bedeutenden Anteil dieser Neuerwerbungen Kunde gegeben. „Die Grafik des deutschen Expressionismus" bot sich als nächstliegendes Thema an. Die moderne Grafik des Kabinetts war 1937 um fast 700 Blätter dezimiert worden, es gelang aber, in kürzester Zeit zahlreiche Stücke zurückzukaufen und auch neue Blätter zu erwerben, besonders von Schmidt-Rottluff, Mueller, Kirchner, Heckel und Nolde, so daß diese Epoche wieder einigermaßen vollständig ist. Die genannten Namen bilden auch den Schwerpunkt der interessanten Ausstellung von den klassischen Grafikern der Moderne, die bis Ende April läuft. Wer von der süddeutschen Variante des Expressionismus, von der hier nichts gezeigt wurde, etwas sehen wollte, konnte im Haus am Lützowplatz das Werk zweier weniger bekannter Meister aus dem Kreis des „Blauen Reiter" studieren: Marianne von Werefkin und Stanislaus Stückgold.

Eine der schönsten Ausstellungen, die Berlin seit langem sah, hatte das Haus am Waldsee zu Gast: „Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz". In Berlin konzentrierte sich in der Weimarer Zeit die Avantgarde der modernen Kunstsammler. Vom einstigen Glanz sind durch die Kunstdiktatur des Nationalsozialismus nur noch Reste übrig. Aber nach dem Krieg hat sich wieder ein neuer, schon recht ansehnlicher Kreis von Privatsammlern gebildet. Die Liste der Leihgeber verzeichnet kaum Industrielle oder „Neu-Reiche" mit spekulativen Absichten, sondern Liebhaber mit wirklich fundierten Interessen: Schauspieler, Kunsthistoriker, Verleger, Fotografen, Architekten. Natürlich standen Künstler, die in Berlin beheimatet sind, hier lebten oder lehren, an hervorragender Stelle: die Leute von „Brücke" und „Sturm", Hofer, Heldt, Beckmann, Grosz, Kanoldt, Strecker, Moll; von den jüngeren: Gilles, Kaus, Jaenisch, Laabs, Camaro, Mac Zimmermann, Trökes, Nay und Werner, aber insgesamt dominierten die Berliner durchaus nicht und die Ausstellung vermied es, ihren Beitrag lokalpatriotisch überzubewerten. Denn mit ebensolcher Klarsicht hat man in Berlin andere wesentliche Erscheinungen gesammelt: Macke, Klee, Baumeister, Wols, Winter, Grieshaber, Nesch, Meistermann, Bernard Schultze. In der Plastik reichte das Gebotene nicht so ganz: von Marcks, Kolbe, Mataré, dem jung gefallenen Joachim Karsch, zu Hajek, Armitage, Hartung, Uhlmann und Meier-Denninghoff waren nur kleinere Sachen da, aber auch hier fanden erfreulicherweise die Strömungen der jüngsten Gegenwart Berücksichtigung. Es wiesen sich aber auch der Berliner Ernst Schumacher, der Westfale Meyboden und der Pfälzer Purrmann in ihren späten Gemälden als Gegenständliche von kultivierter Eigenart aus, die durchaus noch etwas zu sagen haben, unabhängig davon, daß sie eine tragende Rolle nicht mehr spielen. Besonders aus Purrmanns jüngsten Interieurs kommt eine Strahlkraft auf uns zu, die gleichsam ein Abglanz leuchtenden Abendsonnenscheins ist.

Bewußt war das Ausstellungsunternehmen auf die ältere und mittlere Generation beschränkt worden, um die ganze Breite des Kunstbesitzes von den Anführern der Moderne zu dokumentieren. Es ist schon angekündigt, daß die jüngste Künstlergeneration im Spiegel des Berliner Privatbesitzes sich ebenfalls im Haus am Waldsee vorstellen soll. Später, in hoffentlich ruhigeren Zeiten, wünschte man sich einmal in großem Umfang eine Ausstellung neuerer Kunst aus Berliner Privatsammlungen, wobei der Katalog nach den einzelnen Besitzern gegliedert werden müßte, damit man gleichzeitig einen lebendigen Aufriß vom Kunstgeschmack der einzelnen Sammler erhält. Es würde sich vielleicht lohnen, die alte Vereinigung der „Freunde zeitgenössischer Kunst", die vor 1933 bestand und damals von Edwin Redslob geleitet wurde, heute nach dem Vorbild der süddeutschen Gruppe wieder zu gründen, um Kunstfreunde mit finanziellen Möglichkeiten und aufstrebende Talente noch besser in eine Begegnung bringen zu können. Denn es besteht die Gefahr, daß die jugendlichen Kräfte sich zersplittern und in der Luft hängen. Die neu eröffnete „Galerie im Atelier" in der Bleibtreustraße, wo sechs Künstler, alle gegen 30 Jahre alt, mit völlig heterogener Zielsetzung ausstellten, hatte nicht gerade umwälzende Resonanz (Günter Grass, Zeichnungen; Justus Fiebig, abstrakte Plastiken; Günter Meisner, Gemälde; Otto Piene, Peter Royen und Franz Witte).

Die Galerie in den Hilton-Kolonnaden, Budapester Straße, die ebenfalls der Jugend — und zwar ausschließlich Berlinern — vorbehalten

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift
DAS KUNSTWERK
Heft 9/XIII, März 1960



Asger Jorn, They never come back, Öl, 146x114 cm

Der Däne Asger Jorn vertritt einen nordischen Expressionismus. Dieser ist gegenständlich. Auch bei stärkster Form- und Farbauflösung, wie sie unsere Abbildung zeigt, lassen sich bei näherem Zusehen Figuren und Gesichter erkennen, ein Volk von Gnomen und Schimären, wie es Ensor erdacht haben könnte. Mit seinen figurativen Zeichen überklammert Jorn die stürzende Flut der Farbe, die sich aber vital jedes Zwanges zu erwehren scheint.

Asger Jorn, geb. 1914 in Vejrun, geht 1936 nach Paris, wo er mit Léger und Le Corbusier zusammenarbeitet. Mitbegründer der internationalen Gruppe Cobra (Kopenhagen, Brüssel, Amsterdam). 1949 Teilnahme an der ersten Ausstellung experimenteller Kunst in Amsterdam. Langer Aufenthalt in Italien, dort Keramikarbeiten. Mehrere Schriften über Ästhetik moderner Malerei und Volkskunst. Buchillustrationen. Ausstellungen in Paris, Holland, Italien, Dänemark. Jorn lebt in Paris und Albisola Mare.

ist, h
samm
Schüle
runge
len,
Stude
fand
haben
gesag
mann,
den
etwa
sind i
adäqu
Von
S p r i
rufene
ist Ja
deuts
gensti
wärm
N i e
und
J a e

WEST

In W
Horst
ker F
gesetz
Bild
wirke

In de
zu se
lunge
Absei
sucht,
spars
Die
biles
tische
den
misch
lasse
Welc
Berei
s i s
Die
künst
gen.
Farb
sich
kung
risch
Bei
tung
inha
Sain
erzäl
bei
Eine
des
S a
im E
sche
auf
lien
den
die
Mit
in
gut
in
wie
vorw
Glie
„Wi
einc
Aus

ist, hat auch noch zu selten Gäste. Drei Künstler tun sich hier jeweils zusammen. Vom letzten Mal blieb Heinz Ottersen (Jg. 28), ein Stabenau-Schüler, besonders in Erinnerung. Seine großen Pinselzeichnungen und Radierungen sind von kühnem Zuschnitt, herausgeschleuderte Visionen einer dunklen, skelettartig verschlungenen Innenwelt. Zwei Damen waren ehemalige Studentinnen von Eva Schwimmer; die eine, Veronika Schlüter-Stoll (Jg. 24), fand später zur Plastik. Ihre kleinen Gruppen aus Terrakotta und Steinguß haben bei aller Verformung die Kreatürlichkeit behalten. Sie pendelt, grob gesagt, in eine Mittellage ein, etwa zwischen Henri Laurens und Kurt Lehmann; sie sucht noch ihren Schwerpunkt. Irmgard Krause-Rau (Jg. 21) versucht den Expressionismus im Gegenständlichen fortzuführen. Das gelingt ihr in etwa nur bei den recht konzentrierten Zeichnungen; ihre Hinterglasmalereien sind in ihrer breiten, malerischen Art dieser alten Volkskunsttechnik so wenig adäquat wie nur möglich.

Von den übrigen Galerien kann nur noch stichwortartig die Rede sein. Springer präsentierte nach Vedova den vor zwei Jahren nach Berlin berufenen Peter Janssen; beide haben gewisse Verwandtschaften. Allerdings ist Janssen in seiner chaotischen Emphase doch manchmal merkwürdig treudeutsch und exakt. Und es fehlen nicht Bilder, die den „Würstel- und Schlangenstil" der Jugendstiljahre im abstrakten, hieroglyphischen Sinne neu aufwärmen. Gerd Rosen zeigte den jungen Ostpreußen Dietmar Lemcke, Nierendorf Mischtechniken und Monotypien von Winand Viktor, und Elfriede Wirnitzer neue Aquarelle von Nay, Winter, Jaenisch und Gresko. Heinrich te Losen

WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

In Wuppertal zeigte die Galerie Parnass neuere Arbeiten des Malers Horst Beck. Die Bilder zeichnen sich durch einen ungewohnten Mut zu starker Farbigkeit aus. Da wird ein flirrendes Gelb, Grün oder Rot plackenartig gesetzt, wobei die Grenzzonen der Farbe netzartig hervortreten und dem Bild Halt geben. Doch entgeht Beck nicht immer dem Grellen. Am stärksten wirken die chromatisch verhaltener und weniger aggressiv formulierten Bilder.

In den Arbeiten von Johannes Geccelli, die anschließend im „Parnass" zu sehen waren, formieren sich die sanften und oft höchst subtilen Abwandlungen des weißen Grundtones zu blassen Erinnerungen an Gegenständliches. Abseits der herrschenden Tendenzen wird hier ein sehr persönlicher Weg gesucht, der im gesamten durchaus überzeugt, zumal es Geccelli gelingt, der sparsamen Farbigkeit eine überraschende Spannkraft zu entlocken.

Die Flächen der Stabiles von Alexander Calder, die zusammen mit Mobiles im Wuppertaler Kunstverein gezeigt wurden, durchgreifen mit dramatischer Gebärde den Raum. Obgleich sich sowohl bei den Stabiles wie bei den Mobiles die Konzeption aus mechanischem Prinzip ergibt, sind hier dynamische Kräfte verkörpert, die keine Stelle des umgebenden Raumes „leer" lassen.

Welche Ausdrucksmöglichkeiten sich der modernen Kunst im angewandten Bereich erschlossen haben, zeigte eine Ausstellung moderner französischer Bildteppiche im Dortmunder Museum am Ostwall. Die dekorative Funktion des Teppichs als Raumschmuck ist hier mit den künstlerischen Intentionen der Malerei eine glückhafte Verbindung eingegangen. So etwa bei einer Arbeit von Mathieu Mategot. Das linear umrandete Farbensemble entweicht auch dort nicht in eine flächenhafte Räumlichkeit, wo sich aus dem Gegeneinander von Hell und Dunkel dreidimensionale Wirkungen zu ergeben scheinen. Sie bedeuten bei genauerem Zusehen rein malerische Kontraste. Einheitlichkeit kennzeichnet die meisten der Arbeiten. Bei einem Theatervorhang beispielsweise ist in der perspektivelosen Gestaltung reiner Flächenelemente und gegenständlicher Figurationen eine sowohl inhaltlich wie formal geschlossene Wirkung erreicht. Robert Wogenscky, Marc Saint-Saens oder René Fumeron seien genannt. Bei einigen Teppichen hat das erzählerische Thema zu unruhig wirkender Detaillierung geführt, wie etwa bei der „Weinlese" von Camille Hilaire.

Eine der größten und bedeutendsten Privatsammlungen europäischer Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts ist die in Lugano-Castagnola beheimatete Sammlung Thyssen-Bornemisza. Erstmals seit 1930 sind jetzt im Essener Museum Folkwang wieder Teile dieser Sammlung der deutschen Öffentlichkeit zugänglich geworden. Ihre Bedeutung beruht nicht allein auf bekannten Meisterwerken von El Greco, Tiepolo, Caravaggio, dem Familienporträt des Frans Hals, dem Hl. Georg von Carpaccio, sondern auch auf den vielen hervorragenden Werken der mittleren Meister. So sei etwa auf die Bilder aus dem Kreis um Canaletto und Francesco Guardi verwiesen.

Mit einer Ausstellung von Aquarellen und Tuschen Hann Triers stellte sich in Essen die neueröffnete Galerie Zwirner vor. Die Auswahl war gut getroffen, wies sie doch die Vielfalt der Texturen des Malers auf, die in den weit ausspannenden Linienkorrespondenzen ebenso eindringlich sind wie in den eng gewobenen grafischen Maschen. Bei den Aquarellen steht die vorwiegend helle Farbigkeit in bestem Einvernehmen mit der rhythmischen Gliederung der Fläche.

„Wissenschaft, Technik und Kunst werden sich weniger und weniger gegeneinander abgrenzen", schreibt der Holländer Constant im Katalog seiner Ausstellung bei van de Loo in Essen. Aus dem so umrissenen Problemkreis greift Constant Fragen der modernen Architektur heraus, deren Endziel er in einem sogenannten „unitären Urbanismus" sieht, das will sagen: Die Gesamtheit der Aspekte unserer heutigen Lebenssituation — wissenschaftlicher, technischer, sozialer und künstlerischer Art — muß in der Konzeption einer Stadt von morgen berücksichtigt werden. An Hand seiner Modelle — man denkt an die „cité universelle" — sucht er über Le Corbusier hinauszugehen. Constant vermag in seinen Skizzen und experimentellen Arbeiten eine Vorstellung zu geben, wie eine solche Stadt mit variabler Raumwirkung durch Lichtgestaltung und andere künstlerische Möglichkeiten aussehen soll.

In der Stuttgarter Hausbücherei in Essen zeigte Heinrich Siepmann neue Arbeiten. Das lineare Gefüge schwarzer Stützen wird von dem dazwischen liegenden Farbraum aufgesogen. Räumliche Tiefe ist dadurch vermieden, daß die Farbe tragende Strukturen bildet von lockerer, aber niemals vager Chromatik.

Anschließend waren am gleichen Ort Reliefbilder und Gouachen von Josef Wedewer zu sehen. Bei ihm schließen sich die mehr einzeln agierenden Figurationen durch die Farbe zusammen.

„Subjektive Fotografie" nannte Otto Steinert eine Schau seiner Fotos im Hagener Osthaus-Museum. Die Blätter sind von höchster Raffinesse, jedoch steht vielfach der technische Effekt zu sehr im Vordergrund.

Anschließend zeigte das Osthaus-Museum eine Ausstellung von Knüpfteppichen Lisbeth Bissiers nach Entwürfen ihres Mannes Julius Bissier. Ihre Arbeiten zeichnen sich durch klare und sachliche Gliederung der östliche Bilderschrift verwandelnden Zeichen aus.

Dem Expressionismus in Holland war die Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins in Münster gewidmet. Sie vermittelte neue Einblicke in die holländische Malerei, zeigte sie doch Maler, die hierzulande nur wenig oder gar nicht bekannt sind. Mannigfache Einflüsse des deutschen Expressionismus und des „Blauen Reiters" werden sichtbar. Jan Wiegers z. B. verweist deutlich teils auf Kirchner, teils auf Otto Müller. Interessant sind die frühen Arbeiten Mondrians, in denen man schon keimhaft die spätere Entwicklung angelegt zu sehen glaubt. Bemerkenswert ist auch der Einfluß der naiven Malerei, vornehmlich Rousseaus, auf Kruijder, wie man bei Campendonk bei aller Selbständigkeit oft an die Chagallsche Märchenwelt erinnert wird. Deutlich findet man im holländischen Expressionismus schon manche Elemente der späteren Abstraktion angelegt.

Daß Wilhelm Wessel aus der autonomen Farbe zu einem neuen Formbegriff hinstrebt, zeigten seine Bilder in der „Schanze" zu Münster. Er unterwirft die Farbe einer strengen Disziplin — besonders in den Gouachen. Eine sachliche Klarheit des Malerischen verwandelt die Farbe in Zeichen einer energetisch gerichteten Ausdruckswelt, die nicht vom Gefühl, sondern von der Überlegung bestimmt ist. Rolf Wedewer

„KONKRETE TEXTE" IN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE STUTTGART

Neben die konkrete Kunst — Mondrian, Bill, um zwei prominente Namen zu nennen — sind in den letzten Jahren die „konkrete Dichtung" und die „konkrete Musik" getreten, Disziplinen, deren Begriff zwar publik wurde, von denen man jedoch wenige Beispiele sah und hörte. Infolgedessen kann die Ausstellung von konkreten Texten, die vom Studium Generale der Technischen Hochschule Stuttgart gezeigt wurde, besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, zumal die Präsentation im Rahmen von Interessen und Unternehmungen erfolgt, die Informationsästhetik, Texttheorie und moderne Kunst zum Gegenstand haben. Insbesondere die Beschäftigung mit statistischer Texttheorie am philosophischen Lehrstuhl und im „Arbeitskreis geistiges Frankreich" führte zur Auseinandersetzung mit den Vorläufern statistischer Herstellung von Texten (z. B. Gertrude Stein, Joyce) und deren neueren Repräsentanten, der „Noigandres-Gruppe" in Sao Paolo sowie Gomringer, Heissenbüttel, Rühm im deutschsprachigen Europa. Von allen Namen werden typische Texte vorgestellt.

Was bedeutet nun „konkrete Dichtung" im Sinn der Autoren? Helmut Heissenbüttel führte zu Beginn der Ausstellung die verschiedenen Definitionen „konkret" ein, Begriffe, die in den einzelnen Disziplinen divergieren und in der Malerei anders interpretiert werden als in der Dichtung oder in der Musik. Im Bereich der Worte meint „konkret" die Reduktion der Sprache auf ihre elementaren Bestandteile: die Bedeutung des singulären Wortes und seiner einfachsten syntaktischen Bindung (also etwa vergleichbar den Variablen und Atomsätzen der Logistik). Zu dieser semantischen Dimension tritt die Plazierung des Wortes auf der Druckfläche, also eine typographische Anordnung, eine optisch-ästhetische Dimension. Bereits Gottfried Benn hat in seinem Vortrag „Probleme der Lyrik" auf die starke Affinität des Gedichts zum Optischen verwiesen. Diese visuelle Ausrichtung wird bei der „konkreten Dichtung" geradezu zum primären ästhetischen Bestimmungsstück, so daß die Grenzen zwischen Malerei und Dichtung in Auflösung geraten. Die Bilder Almir Mavigniers, eines Schülers von Max Bill, die zwischen den Texten hängen, machen diese Auflösung der Grenzen unübersehbar. Die Übertragung der sprachlichen Optik in eine sprachliche Akustik könnte infolgedessen unmöglich erscheinen; die akustische Realisation einiger Texte auf Schallplatten — gesprochen von der „Noigandres"-Gruppe: Augusto de Campos, Dicio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo



Enrico Prampolini
(entnommen dem Band: Bernhard Degenhart, Italienische Zeichner der Gegenwart, Verlag Gebr. Mann, Berlin)

u. a. — beweist dagegen, daß eine solche Übertragung möglich ist, wenn man die typographische Verteilung durch entsprechende Mittel (Stimmenwechsel, Stimmengruppierung) hörbar macht. Neben die Affinität zum Optischen tritt damit die Affinität zum Musikalischen, zum Rhythmus. Das Rhythmische, Zyklische wiederum macht verständlich, warum die statistische Texttheorie im Bereich der „konkreten Dichtung" Bedeutung gewinnt. Die Reduktion auf das singuläre Wort und seine einfachste syntaktische Bindung legt die Variation einer gegebenen Wortmenge nahe (oder alle möglichen Variationen). Diese Variation kann primär statistisch hergestellt werden (so ein Text von Augusto de Campos: um tempo, de espaço . . .) oder die Form eines logischen Prozesses annehmen (Max Bense: Montage des IST), in jedem Fall ist es die Variation einer gegebenen Menge von Worten und damit ein völlig übersehbarer Vorgang. Die Dichtung steuert damit auf eine ähnliche Determination zu, wie sie in der Zwölftonmusik (vor allem in der Nachfolge von Webern) schon seit geraumer Zeit zu beobachten ist.

Spielmann

BUCHER

Herbert Read: **Icon and Idea.** The Function of Art in the Development of Human Consciousness
Faber & Faber, London

Daß die geistigen Fähigkeiten des Menschen sich nicht geradlinig entwickelt haben, ist bekannt. Wissenschaft war ursprünglich Kunst, Kunst kaum etwas anderes als magisches Ritual. Noch angesichts des 18. Jahrhunderts drängt sich die Frage auf, ob die Enzyklopädisten Gelehrte waren oder Literaten. Zudem haben zahlreiche Naturwissenschaftler wiederholt bezeugt, daß ihr „Sprung" ins Denken vornehmlich durch eine ästhetische Intuition zustande kam. Kalkül und Experiment konnten diese Intuition nur bestätigen.

Derartige Hinweise können heute fremd wirken, so angefüllt sind wir mit dem Positivismus des 19. Jahrhunderts. „Tatbestände", „Logik", „wissenschaftliche Methodik" sind die heute herrschenden Begriffe. Jener College-Professor in Amerika, der da sagt: „Wirklichkeit ist das, was Sie wissenschaftlich beweisen können", gibt eine verbreitete Ansicht wieder. Ästhetische Empfindungen? Sie werden sogar als Verfallsprodukt, als eine Ausflucht, als Alibi der geistig Armen betrachtet, zumal noch nie eine Empfindung dieser Art irgendetwas zu ä n d e r n vermochte.

In dieser geistigen Situation ist Sir Herbert Read beinahe ein Don Quijote. In seinen Schriften, ob sie nun Literatur, Erziehung, moderne Kunst, Philosophie, Industrieform oder gar Politik zum Thema haben, wiederholt er stets: „Ich glaube, daß einer der wichtigsten Antriebe der menschlichen Entwicklung in der K u n s t zu finden ist. Ich glaube, daß zu Anfang der Mensch den ästhetischen Sinn erwarb, dann erst verfeinerte sich sein Bewußtsein".

Eine verblüffende These! Was wird aus dem homo sapiens, wenn der homo ästheticus an seine Stelle tritt? Read jedoch reitet unbeirrt gegen die Konventionen an. In seinem Buch „Icon and Idea" geht er dabei vom Historischen aus.

„In der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins steht das Bild immer vor der Idee", schreibt er, und „Wir wenden Ideen mittels der Logik oder der wissenschaftlichen Methodik an, aber wir finden sie nur durch die Betrachtung von Bildern".

Stellen wir uns den armen, alten paläolithischen Menschen vor, ein Jäger und ein Gejagter, prälogisch in seinem Denken, noch ohne Kenntnis der Kausalzusammenhänge, aber immerhin bewußt genug, um zu ahnen, daß zeitlich und räumlich getrennte Dinge miteinander verbunden sind. Wie aber diese Berührungspunkte darstellen, sie sich sichtbar machen, wenn nicht in Bildern und Zeichen?

Wie Read hervorhebt, hatte dieser Urmensch eine unmittelbare Beziehung zum individuellen Bild, zum lebendigen Symbol seiner Existenz. Keine der frühzeitlichen Malereien weist das auf, was man gemeinhin „Komposition" nennt; es fehlt die Anordnung, die Abwicklung der Formen und vor allem die Darstellung des Raumes, der die Figuren umgibt und sie zueinander setzt. Das ist ganz ohne Zweifel ein Symptom dafür, daß die Betrachtung der Realität rasch und ruckartig vor sich ging und das geistige Leben sich in Sprüngen bewegte. Dieses Vermögen, sich in wahrgenommenen Bildern auszudrücken und ihnen zugleich Form zu geben, war die eigentliche Tat jener Frühmenschen. Aus ihr ergab sich nach tausendjähriger Entwicklung „die Grundlage der Intelligenz, die wir menschlich nennen".

In der neolitischen Periode verblassen die zwingenden Bilder; Figuren und Tiere werden allmählich bis zur Unkenntlichkeit geometrisiert. Aus dem Nomaden ist ein Hirte geworden, der seine Umgebung beherrscht, anstatt von ihr abhängig zu sein. Daraus entstehen die ersten Zivilisationen des Orients. Aber gleichzeitig mit der zunehmenden Geschicklichkeit überkommt den Menschen die Angst vor dem Unbekannten. Die Magie hat ihn enttäuscht, er sucht nach einer Kraft, die aus der Natur und ihren Gesetzen abstrahiert werden kann. Und in seiner Kunst schlägt sich dieses neue, zweifache Bewußtsein nieder. An Stelle des Erinnerungsbildes erscheint nun ein umgesetztes Bild, das Komposition aufweist und seinem Rahmen entspricht. Das Material — Ton und Schilf — ist überdies nicht mehr wegzudenken, womit sich das Prinzip der Ornamentik, das jetzt zutagetritt, erklären läßt. Einerseits verliert sich die Vitalität der paläolithischen Zeit. Den Bildern der Urwelt fehlte es andererseits an Symmetrie, Ausgleich, Proportion und Raumgefühl. Diese Elemente der Form werden vom Künstler der neolithischen Zeit entdeckt und realisiert. Sie beherrschen die Kunst jahrhundertelang. Aber nicht Gestaltungsmechanismen sind die eigentliche Eroberung jener Periode, sondern das Abstraktionsvermögen. Aus ihm entstehen auch die Religionen; denn wie Read sagt — war das eigentliche Problem nicht etwa die Inkarnation, sondern die Entmaterialisierung Gottes, die Unterscheidung zwischen Gott und der Welt, der Natur. Sehr viel später wird die Logik, die Wissenschaft und die Mathematik gleichfalls vom Abstraktionsvermögen ausgehen.

Dazu tritt das Raumgefühl. Erst später bildete sich die Raumidee. Read deckt hier die Ursache der Kuppel- und Gewölbeform der Sumerer im 4. Jahrtausend auf. Erst gab es die zum Teil in der Baumethode begründete Gestaltung, dann wurde diese zum Symbol (Berg) und endlich zur Idee (Himmelsgewölbe). Kein Zufall, daß weder in Ägypten, noch in China oder in den indogriechischen Religionen, deren Tempels das Raumgefühl fehlt, von der Idee der Transzendenz etwas zu spüren ist. Erst im 4. Jahrhundert v. Chr. findet die Kuppel und das Gewölbe den Weg von Syrien und Palaestina nach Westen und integriert dort die byzantinische, dann die gotische Kirche.

Nach diesem Flug durch die Räume kehrt der Autor zum Problem des Humanismus in der Kunst zurück. Die geometrische Bewegung, die in der neolithischen Periode ihren Ausgang nahm und die ägyptische Kunst unterwanderte, findet, nach Read, ihren Höhepunkt in der griechischen Plastik des 7. Jahrhunderts v. Chr. Die ästhetische Weltauffassung schlägt in eine intellektuelle um. Ihren Ausdruck findet diese in der Geometrie, in der Philosophie und in der Protokunst dieses und des nächsten Jahrhunderts. Die geometrischen Elemente bilden die Tierformen und vor allem die menschlichen Figuren der Vasenmalerei und der Plastik. Mitte des 2. Jahrhunderts ist der Prozeß abgeschlossen. Als Ergebnis findet sich das Ideal der Harmonie der Formen, verkörpert in der Idealfigur des Menschen. Damit stand der ästhetische Begriff des Humanismus fest. Und hier tritt, wie Read pointiert, ein Paradoxon ein, „das eins der außerordentlichsten Ereignisse in der Geschichte menschlicher Kultur darstellt". Die Geometrie, die der neolithische Mensch aus der Natur abstrahiert hatte, wird wieder zu den Naturphänomena zurückgeführt. Die pythagoräische Philosophie sieht in diesen Phänomena ein System „gottgegebener Weisheiten, göttlicher Eigenschaften, für die eigens Zeichen und Symbole erfunden werden müssen". Die Linie, der Winkel und der Kreis erscheinen zum erstenmal als intellektuelle Schemata. „Maßdistanzen werden mit Zeitdistanzen identifiziert . . . und ermöglichen die Mathematik."

Von hier aus führt uns der Anti-Rationalist Read zu seinem Lieblingsthema: die „Korruption des Bewußtseins". Er bezieht sich auf Wittgensteins Behauptung, daß in der Philosophie keine These allgemeingültig sei — ein Lehrsatz ist nur der „Ausdruck subjektiven Fühlens". Das Ziel des Künstlers ist immer die „individuelle Klarheit des Bewußtseins", und in ihr liegt der Grund aller authentischen Kunst.

Read sieht in Lionardo, dem rational denkenden Künstler, den Hauptverderber. Jacopo Bellini und Piero della Francesca gelangten zu den „subtilsten Variationen des Raumbewußtseins, die ein Maler je vollbracht hatte. Dank Lionardo und seinem berühmten Spiegel wurde die Raumdarstellung zu

einer der erstaunlichsten Scharlatanerien, die in Europa Schule machte und deren Sinn nicht mehr die Erschaffung von Symbolen der Gefühle und Intuitionen war, sondern die Konstruktion räumlicher Illusionen, durch die oder Gegenstand in perspektivischer Kohärenz gesehen werden konnte". Doch von diesem Ärgernis abgesehen, bringt dieser geschichtliche Moment ein neues Bewußtsein hervor: das Bewußtsein von den Vorgängen des Unbewußten.

An dieser Stelle setzt Read das subjektive Ich ein, dessen Spuren er von Rembrandt über die Romantiker und van Gogh bis zu Klee verfolgt. Die Grundlage einer wissenschaftlichen Theorie des Unbewußten findet er in der deutschen Literatur und Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts. „Eine Legion von Dichtern, von Jean Paul bis Tieck, von Novalis bis Nerval, von Schelling bis Colleridge akzeptieren das Unbewußte als Inspirationsquelle." In der bildenden Kunst sind die „Malereien Caspar David Friedrichs die einleuchtendste Illustration für Amiels berühmtes Wort: eine Landschaft ist ein Seelenzustand . . . Die rein subjektive Welt stellen die Maler und Bildhauer erst in unserem Jahrhundert dar". (Seltsamerweise übergeht Read Ensor und Odilon Redon). Der Surrealismus und Paul Klee bilden laut Read die folgende Etappe, zumal Klees „an die neuntausend Werke eine Landkarte seiner inneren Welt ergeben".

Reads Psychologismus führt ihn so zu der Theorie der „Gestaltfreien Kunst", wonach auch die beweglichen und fließenden Strukturen des Unterbewußseins nach Darstellung verlangen. Als eine Kunstform, die eine derartige Darstellung unternimmt, betrachtet Read den Tachismus mit seinen „fließenden Strukturen".

Man kann zwei Arten künstlerischer Tätigkeit unterscheiden, meint Read, und zwar Symbolismus und Konstruktivismus: Klee und Picasso einerseits, andererseits Le Corbusier und Mies van der Rohe. Zuweilen haben sich Künstler, Michelangelo etwa oder Le Corbusier, in beiden Zonen betätigt. Der konstruktivistische Flügel führt über Cézanne, Juan Gris und Mondrian (Kandinsky nicht immer mitgerechnet) zu den Ideen des neolithischen Künstlers zurück, und Mondrians eigene Definition, „Kunst hält das Leben in seinen unveränderlichen Aspekten fest: reine Vitalität" ergibt eine Rückblende zum paläolithischen Vitalismus.

Die Inhaltsangabe eines solchen Buches gleicht der trockenen Erklärung eines lyrischen Gedichts. Read vereint ein enzyklopädisches Wissen mit dem Auge, der Imagination und zuweilen mit der Sprache des Dichters. J. A. Thwaites

Gustav Hassenpflug: **Abstrakte Maler lehren.** Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei.
Verlag Heinrich Ellermann, München und Hamburg, 1959.

Wieder ein Zeugnis für die „abstrakte" Malerei, von der so viele Menschen denken, daß man hierbei nichts lehren könne. Der Architekt Hassenpflug war 1953 bis 1956 Direktor der Hamburger Kunsthochschule und berief damals nacheinander 9 Gastlehrer, die am Ende ihrer Tätigkeit anhand von Ergebnissen ihrer Kurse über ihre Anschauungen und Methoden berichteten. Das ist in dem wunderbar illustrierten Band zusammengefaßt. Ein Beispiel, welcher belebende Einfluß von der undinglichen Kunst und dem anregenden Wechsel der Lehrer ausgehen kann. Es dozierten Meistermann, Winter, Nay, Fietz, Thiemann, Westpfahl, Fassbender, Cavael und Trier. Damit wurden aktuelle Probleme in die Schule getragen, von einer Art der Aussage her, die sich als „große Bereicherung seit einem halben Jahrhundert in der Welt behauptet" (Hassenpflug). Durch den Wechsel der Lehrenden wurde vermieden, daß sich ein neuer Akademismus bildete. Das Buch ist ein schönes Dokument und gehört in die Hand jedes Liebhabers, Zeichenlehrers und Kulturkritikers. Roh

Henry-Russel Hitchcock: **Gaudi**
Museum of Modern Art, New York, 1957.

Eine große und wohlvorbereitete Ausstellung des Museums of Modern Art war von Dezember 1957 bis Februar 1958 dem spanischen Architekten Antonio Gaudi gewidmet, dessen bahnbrechende Bedeutung für den Jugendstil und für die Architektur im 20. Jahrhundert immer deutlicher erkannt wird. Die Wiederentdeckung Gaudis in den letzten Jahren wurde wesentlich gefördert durch die veränderte Stilhaltung moderner Architekten, die sich etwa an den Spiralhäusern von Frank Lloyd Wright, an den Spätwerken von Le Corbusier und an den Ingenieurbauten von Felix Candela ablesen läßt. Doch gab es auch schon in den zwanziger Jahren, bevor sich die Architektur des rechten Winkels zum doktrinären Schematismus entwickelte, in den Bauten von Michael de Klerk und Piet Kramer in Holland sowie von Poelzig und Mendelsohn in Deutschland Formen einer Ausdrucksarchitektur, die mit den frühen Realisationen Gaudis durchaus vergleichbar sind, wobei offen bleiben muß, ob eine direkte Einwirkung Gaudis vorliegt. Der Ausstellungskatalog enthält neben einer kurzen Einführung von Arthur Drexler einen Beitrag von Henry-Russel Hitchcock, der heute als einer der besten Kenner der Architektur des Jugendstils gelten darf. Hitchcock gibt eine kurze, chronologisch geordnete Charakterisierung der Bauten Gaudis und stellt sie, wie es in dieser Form bisher noch kaum getan wurde, in einen umfassenden historischen Zusammenhang mit den Realisationen von Horta, Sullivan, Guimard und Mackintosh. Auch weist er darauf hin, daß Gaudi nicht nur für die Architektur als Vorläufer gelten darf, sondern auch für die moderne Plastik und Malerei. Gewisse Ornamentformen der Sagrada Familia in Barcelona lassen sich mit Plastiken von Henry Moore vergleichen, andere haben zu der Vermutung geführt, daß Gaudi vor Kandinsky das Verdienst hat, die Malerei von der gegenständlichen Naturform befreit zu haben. Wieder andere Ornamentformen sind eindeutig als Vorwegnahmen dadaistischer Tendenzen zu sehen. Innerhalb des 19. Jahrhunderts schuf Gaudi das bedeutendste kirchliche Bauwerk, womit allerdings mehr über die Bedeutung der religiösen Architektur als über die architektonische Vollendung des Werkes selbst gesagt ist. Es läßt sich nicht übersehen, daß die revolutionären Tendenzen in den Werken Gaudis zwar in einer organisch dynamisierten Raumstruktur liegen, daß sie aber, gestört durch Detailformen, nicht in voller Reinheit zur Auswirkung kommen. In Ansätzen ist jeweils protoexpressionistische oder protosurrealistische Architektur vorhanden, aber sie ist in starkem Maße durchsetzt von Verfallsformen neogotischen oder neorokokohaften Details. Das Werk als Ganzes mit seinen chaotischen Übersteigerungen und verspielten Raffinessen wird zusammengehalten durch die lebendige Kraft einer schöpferischen Phantasie, die alle diese vielgestaltigen Elemente einer universalen und immer persönlich gefärbten Ausdrucksvehemenz unterordnet. In diesem Sinne kann der spanische Architekt als Gegenpol zu der souveränen Ordnung Mies van der Rohes angesehen werden und mit Recht schließt Hitchcock seine Ausführungen mit dem Satz: „We need not admire Mies van der Rohe the less we admire Gaudi as well, but such admiration, kept well this side of adulation, may yet bear fruit — perhaps it has already done so."

Udo Kultermann

David Talbot Rice: **Kunst aus Byzanz.** Mit Aufnahmen von Max Hirmer.
196 Schwarzweiß-Bildseiten, 44 Farbbilder, 92 Seiten Text mit 17 Grundrissen und Schnitten. Leinen 68,— DM.
Hirmer Verlag, München, 1959.

Die Stadt Byzanz, am Rande der griechischen Welt gelegen, hatte schon eine fast tausendjährige Vergangenheit, als sie Konstantin der Große 324 zur Hauptstadt des römischen Reiches erhob. Wenn auch die Annahme des Christentums als Staatsreligion für die Verlegung der Hauptstadt von Bedeutung gewesen sein mag, vor allem um der Gegnerschaft der konservativen heidnischen Aristokratie in Rom auszuschalten, so war für den Staat und die junge Kirche der Osten das wichtigere, das zukunftsträchtigere Gebiet. Konstantinopel, wie es nun heißt, vorher nur Markt für den Schwarzmeerhandel, wird zum Mittelpunkt des Imperiums, zum Nabel der Welt.

Der alte Name Byzanz bleibt für das östliche Reich, nachdem es sich von Rom abspaltete und jahrhundertelang Vorderasien und Ägypten mitumspannte. Mit kurzer Unterbrechung, zur Zeit der Kreuzzüge im 13. Jahrhundert, bestand es bis zur Eroberung durch die Türken 1453. Dieses Buch befaßt sich nun mit den Hauptwerken der byzantinischen Kunst, die in der Hauptstadt selbst entstanden sind oder deren Herkunft aus ihr man mindestens vermuten darf.

Byzanz war vor allem Hort des Griechentums, Bewahrerin des antikischen Erbes, das es freilich auf eine höchst erregende Weise mit dem unerschöpflichen Formenschatz des Orients zu einer ganz eigenen christlichen Kultur von höchster höfischer Feinheit vermischt. Der Westen hat heimlich immer von diesem Gut mitgezehrt. Im frühen und hohen Mittelalter haben besonders leicht bewegliche Kleinkunst — Elfenbeine, Textilien, Emaille, Miniaturen und Schmuck — nicht zuletzt auch der deutschen Kunst wegweisende Vorbilder geliefert.

Es ist noch gar nicht so lange her, daß byzantinische Kultur als konventionell, als erstarrte, ausgelaugte Antike galt. Gerade die vollkommenen Wiedergaben dieses prachtvollen Buches, das in mancher Beziehung eine Ergänzung des Bandes über „Altchristliche Kunst" des gleichen Verlages darstellt, lassen die schöpferischen Impulse dieser Kunst spüren, die in der Strenge ihres hohen feierlichen Stils zugleich Ausdruck einer machtvollen hierarchischen Weltordnung und einer tiefen spirituellen Gottesauffassung ist.

Es gibt zur Zeit kein vergleichbares Werk, das in so gedrängter Darstellung und Vollkommenheit der Wiedergaben die erlesensten Hauptwerke dieser Kunst darbietet. Hirmer hat auch hier wieder meisterliche Bilddokumente von bestrickender Schönheit und höchster wissenschaftlicher Sachlichkeit geschaffen, die auch dem Kenner byzantinischer Kunst ganz neue Ansichten und Vorstellungen vermitteln. Manche altbekannten Stücke wirken wie nie zuvor gesehen.

Ein besonderes Interesse verdienen die kaum bekannten Aufnahmen der in den vergangenen Jahren von der „Byzantine Institute of America" mit großem Aufwand freigelegten Mosaiken in der Hagia Sophia und in Kariye Djami, die die Vorstellung von byzantinischer Kunst wesentlich erweitern.

David Talbot Rice, ein Kenner von internationalem Ruf, gibt auf zwanzig Seiten eine knappe Einführung. Nach bewährtem Muster sind in Form eines Katalogs außerdem ausführliche Erläuterungen zu jedem einzelnen Werk mit einer vollständigen Bibliographie beigegeben. Wichtig dabei sind vor allem die genauen Grundrisse und Schnitte der bedeutendsten Baudenkmäler. Das Buch wird dadurch zu einem unentbehrlichen wissenschaftlichen Handbuch, das aber auch jeden kunstempfänglichen Laien aufs höchste zu fesseln vermag. Wünschenswert wäre eine kurze Geschichtstabelle gewesen und vor allem ein Gesamtplan des alten Byzanz mit den wichtigsten Baudenkmälern, besonders der berühmten alten Stadtbefestigung. Franz Winzinger

Ludwig Schudt: **Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert.** 129 Abb., 448 S. 86,50 DM.
Verlag Anton Schroll u. Co., Wien-München.

Nach Johann Beckmann, Ludwig Friedländer, Camillo von Klenze und Wilhelm Waetzold erschien nun eine höchst detaillierte Arbeit dieses Phänomens, beschränkt auf zwei Jahrhunderte. Hierfür wird dieses aus der Bibliotheca Hertziana hervorgegangene Buch das Standard-Werk bleiben, welches das Wissen selbst von Kennern erweitert. Es wird hier klar, worauf die Reisenden damals ihr Augenmerk richteten, ihre Wege, Unterkünfte, Reisekosten, ja das ganze damalige Verkehrsnetz Italiens werden beschrieben. Es gab sogar schon Gesellschaftsreisen. Vor allem aber klärt dieses Quellenwerk, welche Kunstwerke jeweils interessierten, und wie sie beurteilt wurden, wodurch sich ein umfassendes Stück Kultur- und Geistesgeschichte ergibt. Die üppige Bebilderung macht alles anschaulich. Vielleicht hätte ein Mann wie Alois Riegl in dem ausgeschütteten unendlichen Material noch mehr kunstgeschichtliche Leitlinien herausgearbeitet. Das Vorgehen des Autors meidet dafür andererseits jede vorschnelle Theoretisierung seiner Ergebnisse. Der ausführliche Anmerkungsapparat und die umfassende Bibliographie leiten jeden historisch Interessierten vielfältig weiter. Aber auch jeder heutige Italienreisende sollte sich in diesem, auf Kunstdruck glänzend reproduzierten Werk orientieren, um eine Empfindung dafür zu bekommen, aus welchen Gesichtspunkten und mit welchen Mitteln wir nun h e u t e jenes unausschöpfbare Kulturland bereisen. Viele der alten Reisebücher entstanden aus privat gemeinten Niederschriften und berichten zugleich, was uns über die Kunst hinaus heute interessieren kann, über das damalige Volksleben, die öffentlichen Veranstaltungen und die einzelnen Regierungsformen. Man wünscht sich, daß der äußerst kenntnisreiche Autor nun auch die vorausgehenden Jahrhunderte bearbeiten möge.

Franz Roh

Selden Rodman: **Conversations with Artists**
The Devin-Adair Co., New York, 1957.

Der Lyriker und Kunstschriftsteller Selden Rodman hat sich in diesem Buch als Journalist versucht und eine Reihe von Künstlern in Unterhaltungen gezogen, die er nachher geordnet und aufgezeichnet hat. Dennoch ist das Buch mehr als eine Reportage geworden, ja, Alexander Eliot, der die Einleitung schrieb, vergleicht Rodman mit Vasari. Rodman versucht, wie Vasari, eine Gruppe von Künstlerpersönlichkeiten nachzuzeichnen, die das Gesicht der zeitgenössischen Kunst wesentlich mitbestimmt haben. Jedoch geht es ihm nicht so sehr um Fakten und Lebensdaten als vielmehr um die Äußerung lebendiger Anschauungen und Gefühlshaltungen, die durch gut überlegte Fragen provoziert werden. Die Authentizität der zitierten Gespräche darf sicher nicht immer wörtlich genommen werden — Rodman beruft sich allein auf sein gutes Gedächtnis —, doch erhält der Leser ein bewegtes Bild der jeweiligen Persönlichkeit, das offensichtlich ohne Verzerrungen wiedergegeben ist. Doch läßt auch das behandelte Thema einen Vergleich mit Vasari zu, hat sich doch Amerika zu einer Kulturnation entfaltet. Rodman will keine Geschichte der amerikanischen Kunst geben, sondern die von ihm ausgewählten Künstler sprechen lassen. In diesem Sinne ist es wichtig, von Mark Tobey und Rico Lebrun, Jackson Pollock (den Rodman kurz vor dem Tode des Künstlers sprach), Gottlieb, Rothko, de Kooning, Kline, den Bildhauern Smith, Lipchitz, Calder, Rickey, Hare und einigen älteren Malern Grundsätzliches über ihre Arbeit und die anderer Künstler zu hören, wobei in vielen Fällen die geläufige Auffassung, daß ein Künstler kein kritisches Urteil über eigene und fremde Arbeiten haben könne, Lügen gestraft wird. Von den Architekten wurden in prägnanter Gegenüberstellung Wright und Johnson ausgewählt, die bei aller Polarität sehr viel verbindet. Sicherlich muß zugegeben werden, daß die Dialoge in wirkungsvoller Weise komponiert wurden und nicht immer der Gefahr entgehen, interessante Begebenheiten hervorzuheben; doch ist aus allen Gesprächen immer wieder der belebende Geist herauszuhören, der die junge amerikanische Kunst so stark und kraftvoll gemacht hat. Der persönliche Zusammenhalt innerhalb der jungen Generation und die deutlich hervortretende Toleranz gegenüber der Arbeit anderer sind sympathische Wesenszüge der amerikanischen Künstler.

Das mit 45 Abbildungen illustrierte Buch ist eine hochinteressante und aufschlußreiche Lektüre besonders für den europäischen Leser, der bereit ist, die amerikanischen Künstler mit ihrem entscheidenden Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts in der ihnen zukommenden zentralen Bedeutung zu sehen.

Udo Kultermann

Herbert von Einem: **Asmus Jacob Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern.** Heft 78 der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. 63 Seiten, 24 Abb., geh. 5,— DM.
Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1958.

1795 stellte Asmus Carstens seine Allegorien „Die Nacht mit ihren Kindern" zum ersten Mal in Rom aus und erntete damit großen Beifall. Man erkannte den Einfluß von Michelangelo, und Kenner spürten, daß mit diesen Bildern das romantische Tiefenbild gefunden war. Carstens hatte in Berlin an der Akademie eine Lehrstelle gefunden, aber Rom ließ ihn bis zu seinem Tode nicht wieder los.

Die Zeichnungen zu den „Nacht"-Allegorien entstanden schon früh. Bereits 1788 zeigte Carstens zwei solcher Zeichnungen in der Berliner Akademieausstellung. Fünf Blätter gingen in Goethes Privatbesitz über. Gedanklich lagen Teile aus Hesiods Dichtung sowie Hinweise bei Homer den Blättern zugrunde. Herbert von Einem spürt diesen Antrieben nach und gibt damit zugleich einen Abriß vom Leben und Werk dieses deutschen Malers, den Rom und die Mythologie so sehr gepackt hatten. Die Bildwiedergaben in dem schmalen Buch sind ausgezeichnet.

fhs.

Wieland Schmied: **Von den Chinesen zu den Kindern.** Notizen zur Malerei, 116 Seiten.
Bergland-Verlag, Wien, 1958.

Aus verschiedenen, in sich selbständigen Aufsätzen wurde dieses kleine Buch zusammengestellt. Die Themen spannen sich von chinesischer Malerei und altjapanischen Farbholzschnitten bis zu Picasso, Klee, Chagall und zu Kinderzeichnungen unserer Tage. Die Notizen — es wollen keine Essays über Kunst sein — sind meist anspruchslos in der Diktion, von guter Beobachtung zeugend und kunstpädagogisch als Weg- und Handweiser zum Künstler und zum Kunstwerk selbst hinführend.

fhs.

Hermann Dembowski: **Initium Sancti Evangelii.** Initiale der frühen Buchmalerei. 6,80 DM.
Friedrich Lometsch Verlag, Kassel.

Das Bändchen, das als 28. Druck der Arche erscheint, wurde in Zusammenarbeit mit Pater Dr. Frowin Oslender von der Benediktinerabtei Maria Laach von Fritz Lometsch herausgegeben. Es bringt auf sechs farbigen und fünfzehn einfarbigen Tafeln hervorragende Beispiele der Schreibkunst frühmittelalterlicher Handschriften. Der einführende Text von Dembowski vermittelt einen Begriff von dieser hohen Kunst. Die Wiedergabe der Bildbeispiele wie die typographische Ausstattung des Bändchens ist vorbildlich.

fhs.

Fritz Grasshoff: **Und ab mit ihr nach Tintagel.** Neue Gedichte mit Zeichnungen des Verfassers. 72 Seiten, Pappe 6,80 DM.
Carl Lange Verlag, Duisburg.

Eine köstliche Einheit ist in diesem schmalen Band, Einheit zwischen den Gedichten und den Zeichnungen. In beiden herrscht die freche, lockere, lockende, gekonnte Linie. Der Schwung, der den Leser der Verse mitreißt, ist derselbe, aus dem die Federzeichnungen kommen. Grasshoff greift die Gegenwart mit doppelt spitzer Feder an und liefert unerfreuliche Randerscheinungen dem Gelächter aus.

fhs.



Hans Hermann Steffens
(entnommen dem Band Jean Genet, Der Balkon, Merlin Verlag, Hamburg. Illustriert von H. H. Steffens)


George Grosz

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der französische Maler Jean Atlan, 47 Jahre alt, starb im Februar. Atlan wurde in Konstantin in Algerien geboren und kam 1930 nach Paris, um sein Philosophiestudium fortzusetzen. Nach dem Krieg widmete er sich ausschließlich der Malerei.

Der französische Maler Jean Puy ist in Roanne, seinem Geburtsort, im Alter von 84 Jahren gestorben. Puy gehörte zu den „Fauves".

PERSONALIA

Der Kunsthistoriker Kurt Badt, der weiteren Öffentlichkeit durch sein 1956 erschienenes Buch über Cézanne bekannt geworden, feierte am 3. März seinen 70. Geburtstag.

Prof. Theodor Heuss ist Mitglied eines von der UNESCO gegründeten Komitees geworden, das die Schirmherrschaft über die Rettungsaktion zum Schutze der durch den Bau des Assuanstaudammes bedrohten nubischen Kunstdenkmäler übernommen hat.

Der Bildhauer Paul Belmonte wurde zum neuen Mitglied der Academie des Beaux-Arts in Paris gewählt.

PREISE

An Oskar Kokoschka wurde der Rom-Preis verliehen. Kokoschka ist der erste Nicht-Italiener, der diesen Preis erhält.

ALLGEMEINES

Die Ford Foundation zeigt an, daß sie zehn Stipendien von je 10 000 Dollar an sechs Maler und vier Bildhauer vergibt, denen dadurch Gelegenheit gegeben werden soll, sich für ein bis drei Jahre ganz ihrer schöpferischen Arbeit zu widmen. n. p.

Um die Erhaltung eines Van Gogh-Hauses in Nuenen bemühte sich erfolgreich der Gemeinderat. Das Haus sollte einer Ortserweiterung zum Opfer fallen. n. p.

Den deutschen Expressionisten wird in diesem Jahr die mit den Edinburgher Festspielen verbundene Kunstausstellung gewidmet sein. n. p.

In Australien ist man in der Kathedrale von Bathurst auf zwei Gemälde aufmerksam geworden, von denen eines von Sachverständigen Annibale Carracci zugeschrieben wird, während das andere die Signatur Bartolomé Románs, eines Schülers von Velasquez, trägt. n. p.

Das Genfer Musée d'art et d'histoire feiert in diesem Jahr sein fünfzigjähriges Bestehen. Im Mittelpunkt der Feierlichkeiten wird im Juli und August eine große Ausstellung „Die Schweizer Kunst von 1910—1920" stehen. n. p.

Ein neues Gebäude der Kanadischen Nationalgalerie wurde in Ottawa vom kanadischen Premierminister eingeweiht. n. p.

Gute Form aus Deutschlands Handwerk und Industrie heißt eine Ausstellung, die jetzt in München für die Verschiffung nach den USA verpackt wird. Das Auswärtige Amt hat sie von Direktor Eckstein, dem Leiter der „Neuen Sammlung" in München, zusammenstellen lassen.

Der Ankauf der Gemäldekollektion Moltzau für die Stuttgarter Staatsgalerie um den Preis von zehn Millionen Mark wird nach einem Beschluß des Landtages nicht von privaten Geldinstituten vorfinanziert werden, sondern aus Kassenmitteln des Landes bezahlt. Das Land spart so nahezu fünf Millionen Mark ein, die für das private Darlehen in zehn Jahren hätten aufgebracht werden müssen.

Der Deutsche Künstlerbund hat sich bereit erklärt, nach der Großen Kunstausstellung im November im Haus der Kunst eine Ausstellung seiner Mitglieder und zwei zusätzliche Sonderausstellungen aufzubauen.

Die Saarbrücker Werkkunstschule ist gefährdet, da die Finanzexperten im Landtag der Meinung sind, daß zuviel Geld für kulturelle Dinge ausgegeben werde. Die 1924 gegründete Schule wurde nach Rückgliederung der Saar 1935 geschlossen, da den damaligen Machthabern die künstlerischen Anschauungen der Schule, in der einige Bauhausleute lehrten, nicht paßte. 1947, als das Land viel ärmer war als heute, baute man die Kunstschule wieder auf und berief als Lehrer Gowa und Masereel. Steinert hat später von der Schule aus den Ruf der Subjektiven Fotografie begründet. Die zweite Rückgliederung soll nun offenbar das Schicksal der Schule besiegeln.

Alexander Maitland schenkte der schottischen Nationalgalerie in Edinburgh eine Sammlung von 21 französischen Bildern des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter Werke von Gauguin, Courbet und Degas. n. p.

Von bedeutenden Gräberfunden bei Assuan hat eine deutsche archäologische Expedition das ägyptische Kulturministerium verständigt. Seit zwei Jahren untersucht Professor Elmar Edel den Gräberberg bei Assuan.

Zur Erlangung von Vorentwürfen für die künstlerische Gestaltung einer großen Giebelwand am Neubau der Schwimmhalle Ost unter den Künstlern der Bundesrepublik Deutschland hat die Stadtverwaltung Aachen einen Wettbewerb ausgeschrieben. An Preisen wurden 8200 DM ausgesetzt. Dem Preisgericht gehören u. a. Professor Marcks, Köln, sowie Professor Braunfels, Aachen, an. Für das zur Ausführung kommende Gesamtobjekt sind 30 000 DM veranschlagt worden. Dem ersten Preisträger soll nach den Wettbewerbsbedingungen die Ausführung übertragen werden.

AUSSTELLUNGEN

Aachen

Museumsverein, Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: April „Erich Haselhuhn, Mainz und Hannes Weber, Düsseldorf".

Aschaffenburg

Galerie 59, Im „Frohsinn": 2. 4.—23. 4. „Alo Altripp — Helmut Lederer".

Baden-Baden

Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 8.—27. 3. „Neun Maler aus Paris: Caillaud, Dado, Fahlström, Kalinowsky, Michaux, Nevelson, D'Orgeix, Requichot, Viseux". 12. 3.—24. 4. „Sakrale Kunst der Gegenwart in Frankreich".

Berlin

Galerie Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 14. 3.—16. 4. „Kurt Nantke, Öl- und Temperabilder".

Bielefeld

Otto Fischer, Kunstsalon, Obernstr. 47: März-April „Max Liebermann".

Braunschweig

Galerie Schmücking, Hans-Porner-Str. 31: 12. bis 27. 3. „Helga Wendhut-Brésan, Bilder, Zeichnungen, Grafik".

Bremen

Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 12. 3. bis 10. 4. „Aldo Baccinetti, Florenz, und Fritz Heidingsfeld, Nürnberg". 26. 3.—1. 5. „Harald Duwe, Grossensee".

Galerie Schnoor: März „W. Reckewitz, Wuppertal".

Kunsthalle, Am Wall 207: 28. 2.—10. 4. „Oskar Kokoschka". 20. 3.—1. 5. „Meisterwerke des deutschen Expressionismus".

Darmstadt

Mathildenhöhe: 12. 3.—16. 4. „Junge Realisten, Düsseldorf". „Eberhard Schlotter."

Dresden

Albertinum: 27. 3.—15. 5. „Bernhard Kretzschmar, Gemälde und Zeichnung".

Schloß Pillnitz: 13. 3.—30. 4. „Ewald Schönberg, Gedächtnisausstellung".

Düren

Leopold Hoesch-Museum am Hoeschplatz: 21. 2. bis 20. 3. „Joachim Berthold, Plastiken und Zeichnungen".

Düsseldorf

Galerie 22, Kaiserstr. 22: 4. 3. bis Mitte April „Neue Plastiken von Werthmann".

Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: 20. 2.—31. 3. „Emy Roeder", „Hans Purrmann, Gemälde".

Galerie Hella Nebelung, Ratinger Tor 2: 15. 3. bis 26. 4. „Maler aus Paris".

Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 4. 3. „Luigi Boille".

Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: „Abstrakte Maler aus Paris, Breuil, Borgrave, Caniaris, Guth, Hanich, Miotte".

Stuttgarter Hausbücherei, Bücherstube, Tonhallenstraße 10: 8. 3.—5. 4. „Anne Külzer".

Grafisches Kabinett Weber, Grabenstr. 11: April „Piza, Radierungen".

Duisburg

Städt. Kunstmuseum: 19. 3.—18. 4. „Xaver Fuhr".

Essen

Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 3.—30. 4. „Josef van Heekern, Gedächtnisausstellung".

Frankfurt

Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13: 8. 3.—2. 4. „Inge Schubert-Steib, Offenbach".

Kunstverein im Haus Limpurg-Römer: 5.—27. 3. „Hann Trier, Berlin".

Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 12. 2. bis 30. 3. „Bernard Schultze".

Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: 9. 3.—5. 4. „Zeichnungen von Hans Steinbrenner".

Deutscher Bücherbund, Stuttgarter Hausbücherei, Schillerstr. 10/1: 3.—30. 3. „Franziska Lenz-Gerharz, Plastik und Keramik".

Galerie Benno Walldorf, Alte Gasse 2: 16. 3. bis 16. 4. „Kampf dem Atomkrieg".

Göppinger-Galerie, Berliner Str. 27: 5. 3.—2. 4. „Masken".

Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestraße 11: 1.—31. 3. „W. Baumeister".

Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 10. 3. bis 12. 4. „Malerei und Stereo von Hermann Goepfert".

Galerie am Dom, Saalgasse 3: 5. 3.—3. 4. „schwarz-weiß".

Ibero-Amerika-Haus, Falkensteinerstr. 7: Ab 8. 3. „Reich an der Stolpe, Canarischer Zyklus".

Fulda

Galerie junge kunst, Kanalstr. 52: 5.—27. 3. „Zeichen des Kreuzes, Gouachen und Grafik von Carl-Heinz Krug".

Hamburg

Bücherhalle Winterhude, Wasserturm, Stadtpark: 24. 2.—3. 4. „Gerhard Hintschich".

Museum für Völkerkunde, Rothenbaumchaussee: 5.—31. 3. „Malerei von Eshel, Nicolaus, Victoria, Köpcke, Wyrszalew, Hettner, Joppolo".

Galerie Brockstedt, Warburgstr. 33: April/Mai „50 Ikonen".

Hameln

Kunstkreis: 19. 3.—18. 4. „Nordostdeutsche Künstlervereinigung".

Hamm

Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 13. 3.—24. 4. „Jean de Botton, Gemälde".

Heidelberg

Graphisches Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 21. 2.—20. 3. „Anne Luc".

Kunstverein, Hauptstr. 97: 6. 3.—3. 4. „Müller, Landau".

Kaiserslautern

Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 12. 3. bis 4. 4. „Werner Bischof, Das fotografische Werk".

Karlsruhe

Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 13.—31. 3. „Jugend malt Autos. Aus dem Malwettbewerb der Daimler-Benz AG."

Kassel

Amerika Haus: 14. 3.—28. 3. „Indianische Tradition, Kunsthandwerk und Malerei".

Köln

Galerie Änne Abels, Wallrafplatz 3: 12. 3.—14. 4. „Winfred Gaul, paysages imaginaires".

Amerika-Haus: 3.—25. 3. „Zeitgenössische amerikanische Druckgrafik".

The British Council im Foyer der „Brücke", Hahnenstraße 6: 1.—31. 3. „Werbeplakate der Londoner U-Bahn".

Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: 8. 3.—2. 4. „Jens Cords, Gemälde und Grafik".

Galerie Küppers, an St. Agatha 41: 4. 3.—5. 4. „Yong-wu Nam, Bilder und Batiken".

Konstanz

Kunsthalle: 30. 3.—29. 4. „Moderne Maler aus Washington".

Lübeck

Overbeck-Gesellschaft: 7. 3.—4. 4. „Eylert, Gemälde und Grafik".

Mainz

Haus am Dom: 12. 3.—3. 4. „ Neue Gruppe Rheinland Pfalz".

Mannheim

Städt. Kunsthalle: 12. 3.—2. 4. „Grafische Zyklen von Picasso, Braque, Chagall".

M.-Gladbach

Städt. Museum, Bismarckstr. 97: April „Ölgemälde von Schumacher, Berlin".

Mülheim/Ruhr

Städt. Museum, Leineweberstr. 1, Kunstkabinett: 2.—23. 4. „Das Wunder Orchidee".

München

Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: Bis Mitte März „E. R. Nele (Bode), Skulpturen".
Amerika-Haus: 14. 3.—11. 4. „Moderne Künstler in Neu England".
Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1: 31. 3.—29. 5. „Paul Gauguin".
Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: „Fritz Winter, 120 Kleinbilder".
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 60: Ab 5. März „Renato Birolli zum Gedächtnis, 28 Bilder aus den Jahren 1952—59, ferner Aquarelle und Wachskreidezeichnungen".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Joseph-Str. 9: 4. 3. bis 15. 4. „Sergio Dangelo, Gaetano Pompa, Carlo Ramous".
Galerie Schöninger, am Odeonsplatz, Eingang Brienner Str. 1, und Theatinerstr. 23: 1.—30. 4. „Moderne französische und deutsche Grafik".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: Ab 10. 3. „Hans Haffenrichter, Daisy Rittershaus, Aubrey Beardsley".

Münster

Die Freie Künstlergemeinschaft „Schanze" in den Ausstellungsräumen im Hauptbahnhof: 6. 3.—3. 4. „Irmgard Wessel-Zumloh".
Galerie Ciasing, Kuhstr. 4: 5.—26. 3. „Holländische informelle Gruppe".

Oberhausen

Städt. Galerie Schloß Oberhausen: 6. 3.—3. 4. „20 Berliner Maler".

Osnabrück

Städt. Museum: 6. 3.—15. 4. „Moderne internationale Grafiksammlung Dr. Holthaus, Damme".

Recklinghausen

Kunsthalle: „Holländische Plastik der Gegenwart".

Remscheid

Heimatmuseum: 21. 2. bis Ende März „Tonka Petric, Split, Jugoslawische Impressionen".

Reutlingen

Spendhaus: 27. 3.—17. 4. „Künstlerisches und Handwerkliches aus dem Schaffen der Frau".

Saulgau

Museum „Die Fähre": 8. 4.—8. 5. „Schwäbische Kunst seit 1900, 2. Teil".

Siegen

Galerie Ruth Nohl, Kölner Straße 44: 11. 3.—9. 4. „Max Burchartz, Gouachen".

Solingen

Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräfrath: 6. 3.—3. 4. „Fünf westfälische Maler".

Stuttgart

Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: 5. bis 28. 3. „Adolf R. Fleischmann".
Kunsthaus Schaller, Marienstr. 1 c: 5. 3.—2. 4. „Licht im Kristall".
Staatsgalerie, Neckarstr. 32: 1. 4.—15. 5. „Neuerwerbungen moderner Gemälde aus dem Besitz Rognar Moltzau".
Galerie d'art moderne, Holzstr. 19: 12. 3.—6. 4. „Paul Jenkins, New York".

Ulm a. d. Donau

Kunstverein, im Schwörhaus: 5.—27. 3. „Gudrun Kneer-Zeller, Aquarelle". 27. 3.—24. 4. „Richard P. Lohse, Gemälde und Grafik".

Wiesbaden

Städt. Museum: 21. 2.—20. 3. „Georg Meistermann".
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 11.—31. 3. „Lothar Quinte, neue Bilder und Grafik".
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 12. 3.—12. 4. „Außenseiter in der Malerei".

Wuppertal

Galerie Parnass, Morianstr. 14: März—April „Jacques Hérold".

AUSLAND

Basel

Galerie d'art moderne, Marie Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 2. 4.—5. 5. „Englische Künstler". 20. 2.—31. 3. „Walter Bodmer".
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: bis 5. 4. „Miró".
Gewerbemuseum, Spalenvorstadt 2: 27. 2.—10. 4. „Ungegenständliche Fotografie".
Kunsthalle: 27. 2.—27. 3. „Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay".

Graz

Landesmuseum Joanneum, Neue Galerie: März „Malerei und Grafik von Peter Gallaus, Fritz Mecking, Edgar Oberschelp, Hans-H. v. Rath, H.-Th. Richter".

Kopenhagen

Galerie Koepcke, Lille Kirkestraede 1: März „Irene Weitz-Schlösser".

La Chaux-de-Fonds

Galerie Numaga. 204, Numa-droz: 10. 3.—13. 4. „Staritsky".

London

The Lefevre Gallery, 30 Bruton St.: Februar/März: „XIX and XX Century French Painting".
Gimpel Fils, 50 South Molton St.: Ab 1. März „Alan Davie".
Institute of contemporary Arts, 17-18, Dover St.: März/April „Surrealism Art Education Communication Theory".

Mailand

Galleria d'Arte del Naviglio, via Manzoni 45: Ab 5. 3. „Phillip Martin".
Galleria Blu, via andegari 12: März „Vedova".
Azimuth, via Clerici 12: 11.—28. 3. „Mack, Lichtreliefs und Malerei".

Paris

Galerie Le Gendre, 31, rue Guénégaud: 16. 3. bis 9. 4. „Chu The-Chun, neuere Bilder".
Galerie Neufville, 10, rue des Beaux-Arts: 5. bis 30. 4. „Joan Mitchell".
Galerie Europe, 22, rue de Seine: 1.—31. 3. „F. Léger, Bilder aus den Jahren 1919—1955".
Galerie La Demeure, 30, rue Cambarérès: 25. 3. bis 10. 4. „Le Corbusier, neue Wandteppiche".
Galerie Barbizon, 71, rue des Saints-Pères: März/April „Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts".
Galerie Lara Vincy, 47, rue de Seine: 8.—31. 3. „Peter Clough, Skulpturen".
Galerie Arnaud, 34, rue du Four: März „Feito".
Galerie Bellechasse, 266, Bd. Saint-Germain: März „Nasser Assar".
Galerie Claude Bernard, 5 rue des Beaux-Arts: Ab 1. 3. „Tuschen von André Marfaing".
Galerie du Haut Pavé, 3 Quai de Montebello: 5.—25. 4. „Werner Höll, Reutlingen".
Galerie Denise René, 124, rue La Boétie: Ab 4. 3. „Hans Richter".
Galerie Stadler, 51, Rue de Seine: 1.—28.. 3. „Damian", April „Saura".
Galerie de France, 3, rue du Faubourg St. Honoré: 22. 3.—20. 4. „Pignon".
Galerie Le sillon, 22, rue Jean-mermoz: 17. 3. bis 2. 4. „Barlach-Heuer".

Rom

Galleria La Tartaruga, via del Babuino, 196: März/April „Peter Brüning".

St. Gallen

Galerie für zeitgenössische Kunst, Speisergasse 18: 25. 2.—25. 3. „Zeitgenössische Grafik".

Turin

Notizie, Associazione Arti Figurative, Piazza Cesare Augusto, 1: „Dubuffet, Fautrier, Fontana, Mathieu, Riopelle, Spazzapan, Wols".

Wien

Galerie Willy Verkauf, Riemergasse 14: Bis 15. 4. „Picasso".



la biennale di venezia

ARTE — CINEMA — MUSICA — TEATRO

Rivista dell'Ente Autonomo „La Biennale di Venezia"

UMBRO APOLLONIO — Direttore
WLADIMIRO DORIGO — Redattore Capo

Sommario del n. 36—37

Questo numero, una copia L. 1200.—
Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in nero e a colori

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione:
Ca'Giustinian, Venezia

GALERIE H. LE GENDRE
31 rue Guénégaud, Paris 6e, Dan 2076

CHU TEH-CHUN
NEUERE BILDER

Vernissage am 16. März bis 9. April

GALERIE NEUFVILLE 10 rue des Beaux-Arts,
Paris 6e Odéon 46-71

JOAN MITCHELL

5. — 30. April

Eine prachtvolle Dokumentation fremder, ursprünglicher Kulturen:

Tibor Bodrogi

DIE KUNST OZEANIENS



Mit 161 schwarz-weißen und 10 farbigen Abbildungen · 230 Seiten · Ganzleinen mit farbigem Umschlag · DM 29,50

Längst ist bekannt, welchen Einfluß die primitiven Kulturen auf die Entwicklung unserer modernen Kunst hatten. Schon aus dieser Sicht kommt dem vorliegenden Band außerordentliche Bedeutung zu, wird hier doch erstmals der Versuch einer umfassenden Abhandlung über die Kunst der ozeanischen, Inselvölker unternommen. Von den primitivsten kultischen Tanzmasken über die reizvollen Bastwirkereien bis zu den kunstvollsten Schnitzarbeiten finden wir hier alles, was für einen Einblick in diese uns bisher fast unbekannte Welt bedeutsam ist.

VERLAG ANDREAS ZETTNER WÜRZBURG - WIEN



STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

Galerie Europe

22 rue de Seine Paris 6e Odéon 66-75

Bilder aus den Jahren 1919 bis 1955

F. LEGER

1. bis 31. März

KUNSTHAUS ZÜRICH

MUSEE DES BEAUX ARTS

POUGNY

Retrospektive

20. April bis Ende Mai 1960

La Demeure

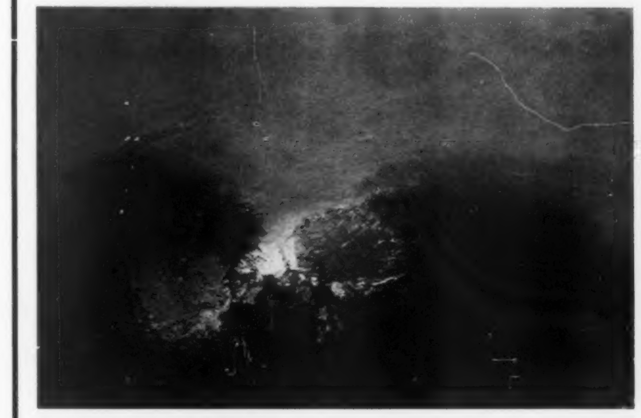
30 rue Cambacérès, Paris 8e, Anjou 3761

LE CORBUSIER

neue Wandteppiche 25. März bis 10. April

GALERIE ARNAUD

34 rue du Four Paris 6e Littré 40 26



MÄRZ: **FEITO**

ständig:

Barré, Bertrand, Carrade, Coppel, Downing, Feito, Fichet, Guitet, Koenig, Marta Pan

Galerie Barbizon

71, rue des Saints-Pères
Paris VI Bab 1812

Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts

eine Auswahl der besten jungen Maler der école de Paris

Galerie Lara Vincy

47 rue de Seine
Paris 6e
Danton 7251

8. – 31. März

PETER CLOUGH

Skulpturen

GALERIE STADLER

51 rue de Seine, Paris 6e, Danton · 9110

DAMIAN

MÄRZ 1960

T

ung

s
ld-
e
für
ADT